

Alberto Manguel

MON
ȘTRI
FABU
LOȘI

The title 'MONȘTRI FABU LOȘI' is rendered in a large, stylized font. The words 'MONȘTRI' and 'LOȘI' are in red, while 'FABU' is in grey. Several black and white line drawings of literary characters are integrated into the text: a vampire (Dracula) stands within the 'O' of 'MON'; a mermaid (The Little Mermaid) is positioned between the 'Ș' and 'T' of 'ȘTRI'; a bearded man (The Wizard of Oz) sits between the 'R' and 'I'; a small girl (Alice) stands between the 'B' and 'U' of 'FABU'; a superhero (Superman) stands to the left of the 'L' of 'LOȘI'; a girl in a bed (Alice's Adventures in Wonderland) is between the 'O' and 'Ș' of 'LOȘI'; and a wizard (The Wizard of Oz) stands to the right of the 'I'.

Dracula, Alice, Superman
și alți prieteni literari

Cu desenele autorului

ORION

Alberto Manguel s-a născut în 1948 la Buenos Aires, dar a crescut la Tel Aviv, unde tatăl său a fost primul ambasador argentinian în Israel. La 7 ani, când familia lui s-a întors în Argentina, a învățat spaniolă, până atunci vorbind doar în engleză și germană cu guvernanta. La 16 ani, în timp ce lucra la Librăria Pygmalion din Buenos Aires, l-a cunoscut pe Jorge Luis Borges, deja orb la vremea aceea, care l-a rugat să vină la el acasă și să-i citească. Manguel i-a citit vreme de patru ani, până în 1968, relația stabilită astfel între cei doi influențând decisiv destinul tânărului. Din 1970, Manguel a trăit în Franța, Anglia, Italia, Tahiti, a citit enorm, a scris articole și eseuri, a tradus și editat cărți, a ținut conferințe la diferite instituții educaționale. În 1980 a elaborat împreună cu Gianni Guadalupi *The Dictionary of Imaginary Places*, un fascinant catalog al locurilor imaginare din literatura lumii. În 1983 a coordonat impresionanta antologie *Black Water. The Book of Fantastic Literature*. După aceea s-a mutat la Toronto, Canada, unde a locuit împreună cu familia aproape 20 de ani. În anul 2000 a cumpărat și renovat o casă parohială din regiunea Poitou-Charentes din Franța, unde locuiește în prezent și în care a adunat o bibliotecă de aproape 30.000 de volume. De-a lungul anilor a scris romane, a realizat antologii, a publicat volume de eseuri, printre care: *A History of Reading* (1996; *Istoria lecturii*, Nemira, 2011, 2022), *The Library at Night* (2006; *Biblioteca nopții*, Nemira, 2011), *A Reader on Reading* (2010; *Un cititor în pădurea din oglindă*, Nemira, 2016), *The Traveler, the Tower, and the Worm: the Reader as Metaphor* (2013), *Curiosity* (2015), *Packing My Library* (2018; *Sfârșitul bibliotecii mele*, Nemira, 2019). Opera lui a fost recompensată cu numeroase premii, fiind

tradusă în mai mult de 30 de limbi. Autorul a beneficiat de o Bursă Guggenheim, iar în Franța i s-a conferit titlul de Ofițer al Ordinului Artelor și Literelor. „Pentru mine, lectura a fost întotdeauna un fel de cartografie practică. Ca și alți cititori, am o încredere absolută în capacitatea pe care o are lectura de a-mi cartografia lumea. Știu că pe o pagină, undeva pe rafturile bibliotecii mele, privindu-mă chiar în acest moment, se află întrebarea care mă tulbură astăzi, pusă în cuvinte cu mult timp în urmă, poate, de cineva care habar nu avea de existența mea. Relația dintre un cititor și o carte este una care înlătură barierele temporale și spațiale și permite ceea ce Francisco de Quevedo, în secolul XVI, numea «convorbiri cu morții.» În aceste convorbiri simt că mă dezvălui. Ele mă modelează și îmi conferă o anumită putere magică. [...] Literatura nu este o dogmă: ea oferă întrebări, nu răspunsuri concludente. Bibliotecile sunt lăcașuri esențiale ale libertății intelectuale: orice constrângeri care le sunt impuse sunt, de fapt, ale noastre. Lectura este, sau poate fi, mijlocul deschis prin care ajungem să cunoaștem ceva mai mult despre lume și despre noi înșine, nu prin opoziție, ci prin recunoașterea cuvintelor care ne sunt adresate individual, din locuri îndepărtate și cu mult timp în urmă. Aș fi bucuros dacă Istoria lecturii ar fi percepută ca o mărturisire plină de recunoștință a unui cititor pasionat, nerăbdător să împărtășească și altora această fericire continuă și zbuciumată.”

Alberto Manguel

MONSTRI FABULOȘI

Dracula, Alice, Superman
și alți prieteni literari

Cu desenele autorului



Traducere din limba engleză de
OANA IONAȘCU



ORION

Cuprins

Prefață

Domnul Bovary

Scufița-Roșie

Dracula

Alice

Faust

Gertrude

Superman

Don Juan

Lilith

Jidovul rătăcitor

Frumoasa din pădurea adormită

Phoebe

Sang-Jin

Jim

Himera

Robinson Crusoe

Queequeg

Tiranul Banderas

Cide Hamete Benengeli

Iov

Quasimodo

Casaubon

Satana

Hipogriful

Căpitanul Nemo

Monstrul lui Frankenstein

Nisip

Iona

Dona Emilia

Wendigo

Bunicul lui Heidi

Else cea isteată

Long John Silver

Karagoz și Hacıvat

Émile

Sinbad

Wakefield

Surse

Mulumiri

Credite

*Ameliei, căreia îi plac prințesele, și
Oliviei, care preferă dragonii.*



AMELIA & OLIVIA

PREFATĂ

— O fetiță, i-a răspuns Haigha cu vioiciune, venind în fața lui Alice ca s-o prezinte și întinzându-și ambele brațe spre ea, într-o „atitudine anglo-saxonă”. Azi am găsit-o. E în mărime naturală, ba chiar dublu de naturală.

— Eu am crezut întotdeauna că oamenii sunt niște monștri fabuloși. E vie?

— Poate să și vorbească, l-a anunțat Haigha solemn.

Unicornul a privit-o visător pe Alice și i-a spus:

— Vorbește, fetițo!

Alice nu-și putea împiedica buzele să schițeze un zâmbet, când i-a răspuns:

— Știți, eu am crezut întotdeauna că Unicornul e un monstru fabulos, din basme. N-am văzut niciodată până acum unul în carne și oase.

— Ei bine, acum, că ne-am văzut unul pe celălalt, dacă tu ai să crezi în existența mea, eu o să cred în existența ta. Facem târgul?

LEWIS CARROLL, *Alice în Țara din Oglindă*¹

Ghidurile turistice ne propun excursii pe rutele dificile ale lui Ulise și Don Quijote. Despre clădiri în ruină se pretinde că adăpostesc iatacul Desdemonei și balconul Julietei. Un sat columbian ne asigură că este chiar Macondo al lui Aureliano Buendía, iar insula Juan Fernandez se laudă că l-a găzduit, cu secole în

urmă, pe straniul imperialist Robinson Crusoe. De mulți ani încoace, serviciul poștal britanic se ocupă de corespondența adresată domnului Sherlock Holmes, de pe Baker Street 221B, după cum Charles Dickens primea o avalanșă furibundă de scrisori în care era învinovățit pentru moartea micuței Nell din *Vechiul magazin de antichități*. Biologia afirmă că descindem din creaturi din carne și oase, dar, în adâncul nostru, știm că suntem fii și ficele unor fantome din cerneală și hârtie. Cu mult timp în urmă, Luis de Góngora le-a descris cu aceste cuvinte:

Căci visul, izvodind reprezentații
În al său teatru peste vântu-n zare,
Îmbracă umbre în frumoase straie.²

Termenul *fiction* – „ficțiune” – a pătruns în limba engleză la începutul secolului al XV-lea, având sensul de „ceva inventat sau imaginat”. Dicționarele etimologice ne spun că a derivat, prin intermediul limbii franceze, din participiul perfect al verbului latin *fingere*, care însemna la origine „a frământa sau a modela lutul”. Așadar, ficțiunea este un fel de Adam verbal modelat din țărâna primordială după chipul Autorului și animat de acesta cu suflarea vieții. Poate că de aceea, contrar aparențelor, în cele mai bune momente ale lor, personajele literare par deseori mai vii decât prietenii noștri în carne și oase. Nu se rezumă la poveștile lor, ci schimbă intriga la fiecare lectură, scoțând la iveală anumite scene și ascunzându-le pe altele, adăugând un episod interesant pe care îl uitaserăm în mod misterios sau un amănunt care până atunci rămăsese neobservat.

Atenționarea lui Heraclit cu privire la timp este valabilă pentru orice cititor: nu pășim niciodată de două ori în aceeași carte.

Pentru cititori, descoperirea lumii are loc adesea în paginile cărților. Când Alice, în *Alice în Țara din Oglinadă*, îl întâlnește pe Humpty Dumpty cocoțat periculos pe un zid îngust, îl întreabă grijulie dacă nu crede că ar fi mai în siguranță jos, pe pământ. „Bineînțeles, nu cred!“, îi răspunde Humpty, mârâind la ea. „Dacă ar *fi* să cad – ceea ce nu s-ar putea întâmpla, dar *dacă* aș cădea...“ Face o pauză solemnă. „*Regele mi-a făgăduit... cu propria lui gură... să... să...*“ „Să-și trimită toți caii și toți oamenii“, îl întrerupe Alice, cu nechibzuință. Humpty răbufnește furios: „Înseamnă că ai ascultat la ușă... ai tras cu urechea pe după copaci... sau pe coșul casei... altfel n-aveai de unde să știi!“ „Nu-i adevărat“, răspunde Alice cu multă blândețe. „Totul e scris într-o carte.“ Niciun cititor adevărat nu ar găsi surprinzătoare explicația lui Alice.

Cititorii din întreaga lume își exprimă venerația față de autori ca Shakespeare și Cervantes, dar aceste ființe, imortalizate în portrete optimiste sau pesimiste, sunt mai puțin tangibile decât creațiile lor nemuritoare. Regele Lear și Lady Macbeth, Don Quijote și Dulcineea sunt prezențe reale, chiar și pentru mulți dintre cei care nu au citit niciodată cărțile. Suntem mult mai familiarizați cu pasiunile zbuciumate ale reginei Dido și ale lui Don Juan decât cu viețile intime ale lui Virgiliu și Molière, excepție făcând acele aspecte dezvăluite în romanele lui Hermann Broch și Mihail Bulgakov. Cititorii au știut întotdeauna că reveriile ficțiunii dau naștere lumii pe care o numim „reală“.

Dante era perfect conștient de acest lucru. În Cântul IV al *Infernului*, după trecerea prin înspăimântătoarele porți care alungă orice speranță, Virgiliu îi arată lui Dante castelul nobil care adăpostește sufletele dreptilor născuți înainte de venirea lui Hristos. Printre bărbații și femeile cu ochi abătuți și îndurerați de acolo, Dante îl zărește pe Enea, eroul visat de Virgiliu, și îl pomenește cu doar două cuvinte: „ed Enea“. Dante pare să înțeleagă că, dacă trebuie să-i acorde lui Virgiliu realitatea complexă necesară, având în vedere că este unul dintre cei trei protagoniști principali ai *Divinei Comedii*, atunci personajul imaginar (Enea) nu poate avea același statut ca personajul care l-a născocit (Virgiliu). Enea există în *Divina Comedie*, dar numai ca o umbră trecătoare, pentru ca Virgiliu să se înrădăcineze în mintea cititorului nu doar ca autor istoric al *Eneidei*, ci și ca memorabilul tovarăș de călătorie al lui Dante.

În adolescență, grație unui profesor de liceu excentric, am ajuns să citesc câteva dintre lucrările lui Edmund Husserl despre fenomenologie, care păreau captivante pentru mințile noastre idealiste. Deși majoritatea adulților păreau să considere că numai lucrurile tangibile sunt demne de atenție, Husserl, spre încântarea noastră, susținea că putem stabili o legătură, chiar una profundă, cu lucruri socotite inexistente. Sirenele și unicornii, din câte știm noi, nu au o existență tangibilă dovedită, chiar dacă din bestiarele medievale chinezești aflăm că motivul pentru care unicornii nu sunt văzuți prea des este timiditatea lor naturală exagerată. Și totuși, susținea Husserl, mintea umană poate fi îndreptată către aceste ființe imaginare și poate stabili între noi și ele ceea ce

el numește în mod nepoetic „o relație diadică normală“. De-a lungul vremii am stabilit relații de acest tip cu sute de astfel de creaturi.

Dar nu orice personaj literar este tovarășul preferat al oricărui cititor; doar cele pe care le îndrăgim cel mai mult ne însoțesc pe parcursul vieții. În ceea ce mă privește, nu simt ca fiind ale mele necazurile fără îndoială sfâșietoare cu care se confruntă Renzo și Lucia din *Logodnicii*, Mathilde de la Mole și Julien Sorel din *Roșu și negru* sau familia Bennet, atât de preocupată de statutul social, din *Mândrie și prejudecată*. Mă simt mai apropiat de mânia răzbunătoare a Contelui de Monte Cristo, de neclintita încredere în sine a lui Jane Eyre, de melancolia rațională a lui *Monsieur* Teste al lui Valéry. Tovarășii mei mai apropiați sunt mulți: Omul care era Joi al lui Chesterton mă ajută ca prin farmec să fac față absurdităților vieții de zi cu zi; Priam mă învață să deplâng moartea prietenilor mai tineri, iar Ahile, pe cea a bătrânilor mei îndrăgiți; Scufița-Roșie și Dante pelerinul mă călăuzesc prin pădurile întunecate de pe drumul vieții; vecinul lui Sancho, Ricote cel exilat, mă ajută să înțeleg într-o oarecare măsură trista noțiune de prejudecată. Și sunt atât de multe alte personaje!

Poate că una dintre principalele calități ale acestor monștri fabuloși este identitatea lor multiplă și schimbătoare. Înrădăcinate în propriile lor povești, personajele literare nu pot fi ținute captive între copertele cărților, oricât de mic sau de mare ar fi acest spațiu. Cu Hamlet facem cunoștință sub arcadele oarbe din Elsinore, când este deja ajuns la maturitate, și moare încă tânăr, un cadavru printre altele, într-o sală de ospete a castelului, însă generații de cititori au recuperat din negura nescrisă atât copilăria sa freudiană, cât și cariera sa politică postumă – de

exemplu, în cel de-Al Treilea Reich, unde a devenit cel mai jucat personaj de pe scena germană. Tom Degețel a crescut în dimensiuni, Elena a devenit o hoască bătrână, Rastignac al lui Balzac lucrează pentru Fondul Monetar Internațional, Ulise a naufragiat pe coasta Lampedusei, Kim a fost recrutat în Ministerul de Externe britanic, Pinocchio lânchezește într-un lagăr de concentrare pentru copii din Texas, Principesa de Clèves a fost obligată să-și caute un loc de muncă în cartierul Skid Row din Los Angeles. Spre deosebire de cititorii lor, care îmbătrânesc fără a mai întineri vreodată, personajele literare sunt, simultan, atât cele care au fost la momentul în care le-am citit pentru prima dată poveștile, cât și cele care au devenit în lecturile noastre succesive. Fiecare personaj literar este asemenea lui Proteu, zeul mării pe care Poseidon l-a înzestrat cu puterea de a lua orice formă din univers. „Știu eu prea bine cine sunt“, declară Don Quijote într-una dintre primele sale aventuri, după ce un vecin încearcă să-l convingă că nu este vreun personaj imaginar din romanele cavalierești îndrăgite de el. „Și știu că pot fi nu numai ceea ce am spus, ci pot să fiu toți cei doisprezece pairi ai Franței laolaltă, și toți cei nouă cavaleri ai Faimei, pentru că toate isprăvile pe care le-au făcut ei, luați buluc și fiecare în parte, nu-s nimica pe lângă ale mele!“² Don Quijote își asumă cu empatie miriadele de identități ale personajelor din cărțile citite de el.

Revenim la etimologii. Ca și „simpatia“, „empatia“ provine din grecescul *pathos*, care înseamnă „a îndura“ sau „a suferi“. Cuvântul *empathes* cu sensul de „foarte afectat de“ nu este prea des utilizat în textele grecești. Aristotel, de exemplu, folosește termenul o singură dată în Cartea a VI-a a tratatului său *Despre vise*, pentru a se referi la frica intensă pe care o trăiește un

laș care visează că se apropie dușmanii săi. În limba engleză, „empatie” este un termen introdus relativ recent. A fost inventat în 1909 de un psiholog de la Universitatea Cornell, Edward Bradford Titchner, care l-a propus ca echivalent pentru germanul *Einfühlung*. Potrivit lui Titchner, acest impuls emoțional de a „simți pentru” ceva sau cineva este o strategie de care ne folosim cu scopul de a găsi în exemple exterioare (ca în visele lașului lui Aristotel) soluții pentru conflictele noastre interioare. Așadar empatia, după cum sugerează Titchner, vindecă sinele.

David Hume a ajuns la această concluzie chiar mai devreme. În 1738, în *Tratat despre natura umană*, el a observat următoarele: „Este într-adevăr evident că, atunci când simpatizăm cu pasiunile și sentimentele altora, aceste emoții apar la început în mintea noastră ca simple idei și le percepem ca aparținând altei persoane, așa cum percepem orice altă realitate. Este, de asemenea, evident că ideile despre afecțiunile altora sunt convertite în înseși impresiile pe care le reprezintă și că pasiunile apar în conformitate cu imaginile pe care ni le formăm despre ele.” Husserl ar spune că acei „alții” nu trebuie să fie neapărat în carne și oase.

Propria mea experiență a fost una husserliană. Omul își poate construi autobiografia în multe feluri: cu ajutorul locurilor în care a trăit, al viselor pe care le-a avut și pe care încă și le amintește, al întâlnirilor marcante cu bărbați și femei de neuitat sau prin simpla relatare cronologică. Întotdeauna m-am raportat la viața mea ca la întoarcerea paginilor unei cărți. Lecturile, cele care formează harta mea imaginară, îmi definesc aproape fiecare experiență

intimă și, folosindu-mă de un anumit paragraf sau chiar de un singur rând, pot rezuma aproape tot ceea ce cred că știu despre lucrurile esențiale.

Acele pagini din trecutul îndepărtat includ experiențele de astăzi. În vremurile noastre marcate de angoasă, migrațiile forțate, refugiații care nu-și pierd speranța, solicitanții de azil care naufragiază pe coastele europene se reflectă în figura lui Ulise, care încearcă să-și găsească patria. Într-un studiu realizat în 1992 de un cercetător de la Universitatea din Guadalajara, Mexic, unul dintre lucrătorii emigranți intervievați și-a descris experiența sosirii în Statele Unite: „Nordul este ca marea“, a spus bărbatul. „Când călătorești clandestin, ești târât ca o coadă de animal, ca un gunoi. Mi-am imaginat cum marea aruncă gunoaiele pe țărm și mi-am spus că parcă aș fi în ocean, fiind aruncat iar și iar.“ Aceasta este experiența lui Ulise după ce o părăsește pe Calipso într-o nouă încercare de a ajunge în Itaca, temându-se totuși că va avea parte de un sfârșit jalnic.

Abia gândi el asta și-un năprasnic
Talaz asupra-i vine cu putere
Grozavă năvălind de sus, și pluta-i
Răzguduie. El e zvârlit departe
De plută și din mâni sloboade cârma,
Catargu-i sparge la mijloc furtuna
Cea vajnică de-mponcișate vânturi
Și-n mare cade mai încolo pânza
Și beldia-i. Stă îndelung sub apă
Ulise-atunci, nu poate să se salte
Deodată de sub valul cel năvalnic,
Îngreuiat fiind de straie, darul
Zeitei. Dar la urmă el răsare,
Din gură-mproască unda cea sărată
Ce-i șuruie pâraie de pe creștet.

Nu-și uită pluta el, cu tot necazul,
S-aține-n valuri după ea și-o prinde,
Se pune la mijlocul ei și scapă
De cumpănă. Talazul acum poartă
Încoace-ncolo pluta după vânturi.
Cum toamna duce Crivățul un maldăr
De încâlcit spiniș pe o câmpie.⁴

Experiențele lumii – iubirea, moartea, prietenia, pierderea, recunoștința, perplexitatea, angosa, frica –, toate acestea, precum și propria mea identitate schimbătoare, le-am învățat de la personajele imaginare pe care le-am întâlnit în lecturile mele, mult mai mult decât de la chipul meu umbrit din oglindă sau de la reflexia mea în ochii celorlalți. Eliot are aceste rânduri în *Tărâmul pustii*:

Și-am să-ți arăt ceva care nu este nici
Umbra ta dimineața, strecurându-se după tine,
Nici umbra ta, seara, ridicându-se să-ți iasă înaintea;
Am să-ți arăt spaima într-un pumn de țărână.⁵

Exact așa simt și eu.

Din câte îmi amintesc, cel mai timpuriu „pumn de țărână” care mi-a arătat spaima a fost chipeșul mire tâlhar din basmul Fraților Grimm, a cărui mireasă promisă sosește în taină la el acasă pentru a descoperi că el este căpetenia unei bande de ucigași. Ascunzându-se după un butoi, ea îi vede pe viitorul ei mire și pe tovarășii lui târând în casă o fată care țipă și plânge. „Mai întâi i-au dat și ei să bea trei pahare cu vin – unul alb, altul roșu, altul galben –, apoi au legat-o de masă, i-au tăiat trupul în bucăți și au pus sare pe toată carnea.”⁶ Povestea se încheie, desigur, cu pedepsirea tâlharilor pentru faptele lor rușinoase, dar pentru mine nu acesta a fost sfârșitul. Robert Louis

Stevenson mărturisea că avea un coșmar recurent cu „o anumită nuanță de maro, care nu-l deranja deloc când era treaz, dar de care se temea și pe care o ura în timpul visului“. Am fost bântuit nenumărate nopți de cele trei culori ale vinului care își reflectau lumina prismatică pe bucățile de corp dezmembrat.

Tatăl meu fiind diplomat, mi-am petrecut copilăria călătorind din loc în loc. Camerele în care dormeam, cuvintele rostite dincolo de ușă, peisajele din jurul meu se schimbau constant. Doar mica mea bibliotecă a rămas aceeași și îmi amintesc profunda ușurare pe care o simțeam când, cuibărit din nou într-un pat necunoscut, îmi deschideam cărțile și acolo, pe pagina așteptată, găseam aceeași poveste și aceeași ilustrație veche. Acasă era un loc din povești, atât în obiectul fizic pe care îl țineam în mâini, cât și în cuvintele tipărite. Când Sobolul, în *Vântul prin sălcii*, se întoarce în căsuța sa din călătoria în lumea largă și se uită de jur împrejur prin vechea lui cameră, vede cât de simplu este totul și înțelege cât de mult înseamnă pentru el, și îmi amintesc că am simțit un ghimpe de invidie știind că avea unde să se întoarcă, avea „locul ăsta care era numai al lui“ și „lucrurile acestea care se bucurau să-l vadă și din partea cărora se putea bizui întotdeauna pe același bun-venit firesc“⁷.

Iubirea a apărut în viața mea pe la vârsta de opt ani, când ne-am întors la Buenos Aires, iar eu am primit o cameră numai a mea, în care să-mi țin cărțile. A apărut cam în același timp cu frica și tot prin intermediul unuia dintre basmele Fraților Grimm, *Mireasa cea adevărată*, o versiune mai subtilă a poveștii Cenușăresei, în care îndrăgostiții știu de la bun început că sunt făcuți unul pentru celălalt și, după depășirea câtorva obstacole fermecate, trăiesc fericiți până la adânci bătrâneți. Știam că, undeva,

iubirea mea încă fără chip mă așteaptă cu siguranță. Mai târziu, în adolescență, când mi-au dat ghes primele emoții erotice, eram îngrozit de gândul că, dacă îmi declaram sentimentele pe loc, sinceritatea mea va fi considerată ofensatoare și respingătoare. Cuvintele Julietei către Romeo m-au avertizat împotriva timidității artificiale:

Ți-s dragă-ntr-adevăr, sau poate-ți pare
Că m-am lăsat prea lesne cucerită?
Să te înfrunt, să-ți spun ursuză: Nu!
Iar tu să-ți dai silința să-mi câștigi
Iubirea, înfrângându-mi cerbicia.⁸

I-am urmat sfatul, cu rezultate contradictorii.

Când, în sfârșit, m-am îndrăgostit pentru prima oară cu adevărat și am încercat să-mi înțeleg sentimentele, un amestec de tulburare, satisfacție și triumf, fraza cu care se încheie *Kim* al lui Kipling – despre simțămintele pe care lama le nutrea față de ucenicul său – a fost cea care m-a lămurit: „Își împreună mâinile în poală și zâmbi, ca un om care a obținut izbăvirea pentru el și pentru cei dragi.”⁹ Am descoperit, de asemenea, un ecou al dragostei mele înflăcărate și oarbe în cuvintele adresate de Ling, discipolul decapitat, maestrului său în *Izbăvirea lui Wang-Fo*, povestirea orientală a lui Marguerite Yourcenar. Wang-Fo, văzând fantoma discipolului său apărându-i înaintea ochilor, îi spune: „Credeam că ai murit.” Iar Ling îi răspunde: „Cât timp mai sunteți în viață, cum mi-aș fi putut oare îngădui să mor?”¹⁰ Cum, într-adevăr?

În *Bufnița oarbă*, Sādegh Hedāyat ne asigură că „în timpul întregii noastre șederi pe pământ, moartea ne face semn să ne ducem la ea”¹¹. Datorită *Bufniței*

oarbe și altor povestiri, simt acum că, pentru această prezență care îmi face semn, măcar am un ghid de buzunar să mă ajute când voi fi ajuns acolo. În primul rând, știu că va fi un verb, nu un substantiv. Când naratorul din *Calea regală* a lui André Malraux îi vorbește despre moarte prietenului său aflat în agonie, bărbatul reacționează cu furie și indignare: „Nu există... moarte... Numai... eu... Eu... care-o să mor...”¹² Iar Ivan Ilici al lui Tolstoi mă lămurește cu ce s-ar asemana acest sentiment al sfârșitului: „Simți ceea ce simți uneori într-un vagon de tren când ți se pare că mergi înainte și de fapt mergi înapoi, iar pe urmă îți dai seama, deodată, de adevărata direcție.”¹³ Cred că știu exact la ce se referă. Totuși, dacă ar fi să-mi aleg moartea, aș alege-o pe cea a scriitorului Bergotte din saga lui Proust: „În toată acea noapte funebră, în vitrinele luminate, cărțile sale, așezate trei câte trei, vegheau ca niște îngeri cu aripile atârânănd și păreau, pentru cel care nu mai era, simbolul învierii sale.”¹⁴

În momentele de nehotărâre, de angoasă, de îndoială, sfatul pe care Sperietoarea de ciori i-l dă lui Dorothy la sosirea în Pădurea Întunecată îmi este întotdeauna de ajutor, căci se bazează pe bunul-simț: „Dacă drumul ăsta are un început, trebuie să aibă și un sfârșit“, spune el, „și, cum Orașul Smaraldelor se află în celălalt capăt al drumului, noi trebuie să mergem pe unde ne poartă cărarea”¹⁵. Într-adevăr.

Iar atunci când tovarășii noștri de drum nu știu să ne încurajeze așa cum o face Sperietoarea de ciori, mă gândesc la bătrânul tată din povestirea lui Juan Rulfo „N-auzi câinii lătrând?“, care își poartă în spate fiul rănit, pe Ignacio, pentru a-l duce la doctorul din satul îndepărtat.

Ignacio nu înțelege că ar trebui să-și încurajeze tatăl epuizat spunându-i că aude câinii din sat lătrând, deși el nu-i aude. „Și tu nu-i auzeai, Ignacio?“, îi spune tatăl la sfârșit, când ajung la destinație. „Nu mi-ai dat nici măcar speranța asta.“¹⁶

Prietenia, parteneriatul, îngrijirea afectuoasă presupun să ne ajutăm reciproc să ascultăm ceea ce nu există încă, ba chiar ceea ce s-ar putea să nu existe niciodată. Virginia Woolf ilustrează frustrarea acestei speranțe la începutul romanului său *Spre far*, când doamna Ramsay îi promite fiului ei de șase ani, James, o plimbare până la far „dacă mâine o să fie frumos“. „Dar mâine n-o să fie frumos“, obiectează tatăl său, oprindu-se în fața ferestrei salonului. Iar Woolf adaugă: „Dacă ar fi avut la îndemână un topor, un vătraș sau orice armă cu care i-ar fi putut sfredeli pieptul tatălui său, omorându-l pe loc, James ar fi înșfăcat-o cu repezeală.“¹⁷ Simt adesea același impuls răzbunător ca al lui James și îmi vine să pedepsesc lumea obiectivă și paternalistă și, asemenea regelui Lear, „Voi face-asemeni lucruri, ce anume/ Nu știu, dar vor cutremura pământul“¹⁸.

Prietenii mei imaginari mă ajută și mă sfătuiesc nu numai în chestiuni de dragoste, moarte și răzbunare. Și în ceea ce privește scrisul ei îmi oferă uneori un ajutor de nădejde. Cel mai bun sfat pentru a mă apuca de treabă atunci când nu mai am inspirație mi-a fost oferit de Harriet Vane, scriitoarea de romane polițiste din romanul *Gaudy Night* al lui Dorothy L. Sayers. Lordul Peter Wimsey, detectivul aristocrat, a salvat-o de la spânzurătoare într-un roman anterior, iar acum vrea să se căsătorească cu ea, dar cum poate ea să înceapă o relație echilibrată cu cineva căruia îi datorează viața? În *Gaudy Night*, Harriet încearcă să-i

scrie o scrisoare lui Wimsey despre o chestiune delicată legată de nepotul lui, însă nu reușește să găsească tonul potrivit. După nenumărate încercări și eșecuri, își spune în cele din urmă: „Ce se întâmplă cu mine? De ce nu pot să scriu un text simplu, în engleză, pe o temă dată?” Și apoi se pune pe scris și reușește. De mai multe ori decât pot spune, această muștrare aspră m-a ajutat să-mi duc treaba la bun sfârșit.

Uneori, sfatul este excelent, dar sunt incapabil să-l urmez, ca atunci când Regele din *Alice în Țara Minunilor* îi spune Iepurelui Alb: „Începe cu începutul și continuă până la sfârșit; acolo te oprești.”¹⁹ Sau atunci când Jo din *Fiicele doctorului March* se închide în camera ei, își pune uniforma de scriitoare” și „se aruncă într-un «vârtej»”, așa cum îl numește ea, scriind din toată inima și din tot sufletul, deoarece „până nu termina nu-și găsea pace”²⁰. Rareori reușesc să acumulez o asemenea energie creatoare de lungă durată.

Ceea ce a devenit pentru mine o piatră unghiulară a credinței, mai adevărată decât adevărul, și din ce în ce mai adevărată cu trecerea timpului, sunt cuvintele pe care Abatele i le spune pictorului de miniaturi în povestirea lui Kipling *Ochiul lui Allah*: „Dar pentru durerea sufletului nu există, în afara Harului lui Dumnezeu, decât un singur leac, acela fiind meșteșugul, învățătura sau alte îndeletniciri ajutătoare ale propriei minți.” Prietenii mei imaginari mă ajută să îndeplinesc astfel de îndeletniciri ajutătoare.

În cea mai fascinantă autobiografie, *Father and Son* [„Tatăl și fiul“], Edmund Gosse scrie că operele de ficțiune nu erau admise în căminul strict al părinților săi calvini. „Niciodată, în toată copilăria mea, nu a rostit nimeni pentru mine emoționantele cuvinte de

introducere: «A fost odată ca niciodată.» Mi s-a povestit despre misionari, dar niciodată despre pirați; eram familiarizat cu păsările colibri, dar niciodată nu auzisem de zâne. Jack Ucigașul de Uriași, Rumpelstiltskin și Robin Hood nu se numărau printre cunoștințele mele și, deși știam ce sunt lupii, Scufița-Roșie era o străină chiar și după nume. În ceea ce privește «hărăzirea» mea, nu pot decât să cred că părinții mei au greșit când au exclus imaginarul din perspectiva mea asupra lucrurilor. Ei doreau să mă facă un om sincer; tendința mea era să devin pozitivist și sceptic. Dacă m-ar fi învăluit în faldurile moi ale fanteziei supranaturale, mintea mea ar fi putut fi mai mult timp dispusă să le urmeze tradițiile fără a le pune la îndoială.“

În copilăria îndepărtată a generației mele, învăluită în faldurile moi ale fanteziei supranaturale, tovarășii noștri de joacă erau Pippi Șosețica și Pinocchio, piratul Sandokan și magicianul Mandrake; cei ai copiilor de astăzi sunt probabil Harry Potter și prietenii săi, precum și Sălbăticiunile lui Maurice Sendak. Toți acești monștri fabuloși ne sunt credincioși necondiționat, atât de mult, încât nu sunt deloc tulburați de slăbiciunile și eșecurile noastre. Acum, când oasele mele abia îmi permit să ajung la cele mai joase rafturi, Sandokan mă cheamă din nou la arme, iar Mandrake mă îndeamnă să mă răzbun pe proști, în timp ce Pippi, cu multă răbdare, îmi spune iar și iar să nu dau doi bani pe convenții și să-mi urmez flerul, în vreme ce Pinocchio mă tot întreabă de ce, în ciuda a ceea ce i-a spus Zâna Albastră, nu este suficient să fii cinstit și bun pentru a fi fericit. Iar eu, ca în vremurile îndepărtate și demult apuse, nu găsesc răspunsul potrivit.

- 1 Trad. de Antoaneta Ralian, Arthur, București, 2012; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. tr.).
- 2 Luis de Góngora, *Închipuiri*, citat în Jorge Luis Borges, „Călăul milostiv“, trad. de Tudora Șandru Mehedinți, în *Opere*, vol. 3, Univers, București, 2000 (n. red.).
- 3 Miguel de Cervantes Saavedra, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, trad. de Ion Frunzetti și Edgar Papu, Minerva, București, 1987; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. tr.).
- 4 Homer, *Odissea*, trad. de George Murnu, Univers, București, 1979 (n. tr.).
- 5 T.S. Eliot, *Tărâmul pustiit*, trad. de Mircea Ivănescu, în *Opere poetice. 1909–1962*, Humanitas, București, 2011 (n. tr.).
- 6 „Mirele tâlhar“, în *Poveștile Fraților Grimm*, trad. de Viorica S. Constantinescu, Polirom, Iași, 2007 (n. red.).
- 7 Kenneth Grahame, *Vântul prin sălcii*, trad. de Frida Papadache, Litera, București, 2014 (n. red.).
- 8 William Shakespeare, *Romeo și Julieta*, trad. de Virgil Teodorescu, în *Opere complete*, vol. 3, Univers, București, 1984 (n. tr.).
- 9 Rudyard Kipling, *Kim*, trad. de Ruxandra Câmpeanu, Alfa, București, 2012 (n. red.).
- 10 Marguerite Yourcenar, „Izbăvirea lui Wang-Fo“, în *Povestiri orientale*, trad. de Petru Creția, Humanitas, București, 2016 (n. red.).
- 11 Sâdegh Hedāyat, *Bufnița oarbă*, trad. de Gheorghe Iorga, Polirom, Iași, 2015 (n. red.).
- 12 André Malraux, *Calea regală*, trad. de Miron Radu Paraschivescu, în *Cuceritorii. Calea regală*, RAO, București, 2004 (n. red.).
- 13 Lev Tolstoi, *Moartea lui Ivan Ilici*, trad. de C. Clejan, Humanitas, București, 2002 (n. tr.).
- 14 Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*, vol. 5, *Prizoniera*, trad. de Irina Mavrodin, Univers, București, 1998 (n. red.).
- 15 L. Frank Baum, *Vrăjitorul din Oz*, trad. de Jozefina și Camil Baltazar, Litera, București; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. red.).
- 16 Juan Rulfo, „N-auzi câinii lătrând?“, trad. de Andrei Ionescu, în *Câmpul în flăcări*, Curtea Veche, București, 2022 (n. red.).
- 17 Virginia Woolf, *Spre far*, trad. de Vera Călin, RAO, București, 2011 (n. tr.).
- 18 William Shakespeare, *Regele Lear*, trad. de Mihnea Gheorghiu, în *Opere complete*, vol. 7, Univers, București, 1988 (n. tr.).

19 Lewis Carroll, *Alice în Țara Minunilor*, trad. de Antoaneta Ralian, Humanitas, București, 2016; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. tr.).

20 Louisa M. Alcott, *Fiicele doctorului March*, trad. neprecizat, Sandyl, București, f.d. (n. red.).

DOMNUL BOVARY



Dintre cei doi, el este vioara a doua, cel mai prozaic, cel mai puțin impulsiv, cel resemnat să trăiască într-o decentă stare de anonimat, cel cu care Flaubert nu se identifică. Este cel care îi găsește Emmei o scuză pentru infidelitate, deși nu i-a cerut niciodată să-i fie fidelă, cel care duce o viață cinstită, obișnuită, muncitoare, fără altă ambiție decât satisfacția tăcută, fără surprize. Adevărat, îi lipsește farmecul. Nimeni nu simte pentru el o pasiune mistuitoare, nimeni nu și-l închipuie escaladând balcoane în miez de noapte sau duelându-se într-o poiană înzăpezită. Și totuși, domnul Bovary este un personaj absolut necesar. Să ne amintim că *Doamna Bovary* începe și se termină cu el, nu cu Emma. Fără el, Emma nu ar avea niciun sens, nu ar deveni niciodată o eroină romantică, nu ar cunoaște niciodată pasiunea sau fericirea extatică. Ca să mă fac mai bine înțeles: domnul Bovary există pentru ca doamna să-și poată împlini destinul tragic.

Adevărul este că lui Charles Bovary îi lipsește imaginația. Comportamentul său destul de apatic este rodul unei vieți lipsite de strălucire, desenate în alb și negru. Și în frageda tinerețe este puțin cam introvertit. În primele pagini ale romanului, Flaubert îl descrie ca pe un adolescent stângaci și timid, care abia își poate rosti numele ca răspuns la întrebarea profesorului. Nu inspiră nici încredere, nici duioșie. În prima zi de școală, profesorul îl pune să scrie de douăzeci de ori „Sunt ridicol“²¹, fără ca el să se plângă. Mai târziu, tatăl său este cel care hotărăște ca el să studieze medicina, și mama este cea care îi alege o locuință. Charles, devenit între timp domnul Bovary, le permite altora să ia toate deciziile în locul lui.

Adevărul artistic este străin spiritului său. Beletristica sentimentală („romanele pentru femei“, așa cum le numește), în care Emma își găsește modelele, nu are sens pentru el. Pentru domnul Bovary ficțiunea nu există. La teatru, asistând alături de Emma la un spectacol cu *Lucia di Lammermoor* și văzând pasiunea cu care Edgar își declară dragostea pentru eroină, se întreabă: „Oare de ce nobilul acela o prigonește cu atâta înverșunare?“ „Da' deloc“, îi răspunde Emma iritată, „acela-i amantul ei“. Charles tot nu înțelege. „Taci odată!“, îl repede Emma. El se apără nevinovat: „Știi că mie-mi place să-mi dau seama despre ce-i vorba.“ Emma nu-l poate face să vadă că, la fel ca atunci când asisti la un spectacol de operă, pasiunea amoroasă din viața reală nu se poate explica: fie înțelegi lucrurile instinctiv, fie nu le înțelegi niciodată. În astfel de chestiuni, domnul Bovary este de obicei pe dinafară.

Povestea tragică a Luciei și muzica lui Donizetti o fac pe Emma să-și amintească de ziua nunții. În

comparație cu pasiunea extatică trăită pe scenă de interpreți, bucuria acelor ceasuri demult apuse i se pare „o minciună scornită pentru a curma nădejdea oricărei dorințe“. Este o observație curioasă: Emma concepe creația artistică nu ca pe ceva izvorât din dorință, ci din absența dorinței. Ce ne poate spune asta despre Flaubert însuși, care și-a petrecut viața - satisfăcându-și (sau încercând să-și satisfacă) fanteziile erotice? Dacă a crezut în ce a pus-o pe Emma să creadă, în ce ar trebui să credem noi, cititorii lui? În dorințele lui, sau în arta lui? Până la urmă, *Madame Bovary c'est moi* – „Doamna Bovary sunt eu“ – este cea mai cunoscută frază a lui Flaubert.

Soțiile și soții din literatură nu sunt toți niște personaje modeste. Andromaca, Clitemnestra, Lady Macbeth au rolurile lor de jucat, cel puțin la fel de energice și de memorabile ca ale partenerilor lor de căsătorie. Este adevărat, Acerbas (soțul lui Dido), Doña Jimena (soția Cidului), Alexei Alexandrovici Karenin (soțul Annei) sunt oarecum mai șterși, dar consider că puține au efectul de echilibru, în același timp discret și necesar, al lui Charles Bovary.

Pasiune, imaginație, originalitate, farmec – toate acestea poate că îi lipsesc domnului Bovary, dar nu și dragostea. Domnul Bovary își iubește soția. După moartea ei se străduiește din greu să nu o dea uitării, și totuși, pe zi ce trece, imaginea ei iubită pare să se estompeze, iar bietul domn Bovary rămâne neconsolat. Doar în vise reușește să o aducă înapoi așa cum era: în fiecare noapte o vede și se apropie de ea, dar, când încearcă să o îmbrățișeze, Emma se descompune într-o grămăjoară de carne în putrefacție.

La scurt timp după moartea Emmei, ca un exemplu de echitate literară, domnul Bovary moare așezat pe aceeași bancă din grădină pe care Emma își

consumase aventura amoroasă. Înainte de a muri, îl iartă pe iubitul soției sale, asigurându-l că nu-i poartă pică, și zice cu voce tare: „Fatalitatea-i de vină!“ Acestea sunt ultimele sale cuvinte. Cu răutate, ca un fel de ofensă postumă, Flaubert îi atribuie bietului om un clișeu care i-ar fi bucurat pe clovnii de mai târziu, Bouvard și Pécuchet.

Însă aici întâlnim un paradox. Acea literatură romantică și banală pe care Flaubert o disprețuiește atât de evident și care o încântă atât de mult pe Emma, contribuind fără îndoială la nenorocirea ei, îi oferă domnului Bovary un epitaf potrivit. Cuvintele de pe mormântul Emmei sunt *Amabilem conjugem calcas!* – „Calci pe o soție iubită!“ –, cuvinte care nu sunt nici sentimentale, nici amuzante, ci doar grotești. Totuși, a spune că fatalitatea poartă în cele din urmă răspunderea pentru felul în care ne-am trăit viața, fie ea tragică sau fericită – chiar dacă e, desigur, un clișeu – nu este, din acest motiv, în mai mică măsură un adevăr: imuabil, literar și – de ce nu? – curajos.

21 Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, trad. de Demostene Botez, ELU, București, 1967; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. red.).

SCUFIȚA-ROȘIE



Există personaje al căror nume le dezvăluie culoarea pielii (Albă-ca-Zăpada), aptitudinea (Omul-Păianjen), mărimea (Degețica). Altor, veșmintele. O pelerină scurtă de culoare sângerie o definește pe fetița aventuroasă imaginată de Charles Perrault pe la sfârșitul secolului al XVII-lea. Are un aer de seducătoare inocentă această faptură în același timp politicoasă și temerară, care exercită o atracție discretă, astfel încât l-a făcut pe adultul Charles Dickens să mărturisească faptul că ea i-a fost cea dintâi dragoste. „Simțeam că, dacă aș fi putut să mă căsătoresc cu Scufița-Roșie“, se destăinuia el, „aș fi cunoscut fericirea desăvârșită“.

Povestea ei este bine-cunoscută: sarcina pe care i-o dă mama ei (să ducă o prăjitură și o ulcică cu unt bunicii bolnave), întâlnirea cu fiara vicleană (crucială

pentru poveste), distragerile pe care le întâlnește în drum (culegerea ghindelor și urmărirea fluturilor), soarta tragică a bunicii (care amintește de soarta lui Iona și a lui Gepetto), întrebările pe care i le pune impostorului și răspunsurile lupului travestit, care sfârșesc prin a dezvălui adevărata identitate a bestiei (un loc comun obligatoriu în basme).

O precursorare a poveștii se ascunde în celebra *Edda*, compusă în Islanda în secolul al XIII-lea. Ea ne spune cum Loki, farsorul, trebuie să-i explice uriașului Trym de ce logodnica lui (care nu este altcineva decât Thor, zeul tunetului, în travesti) are trăsături atât de clar nefeminine. „N-am văzut niciodată nuntași să înghită atâta deodată,/ Nici fete care să bea atâta mied“, zice Trym uluit, privind-o pe presupusa domniță cum înfulecă lacom opt somoni și un taur. „Nu a mâncat nimic de opt nopți,/ Atât de mult dorea să se mărite cu uriașul“, îi răspunde Loki. „Oare de ce ochii Freyei sunt atât de furioși?“, întreabă Trym, zărind căutătura fioroasă și aprigă de sub vălul miresei. „Nu a închis ochii tot de opt nopți“, îi mai răspunde o dată Loki, „Atât de mult dorea să vadă împărăția uriașului“²².

Poveștile noastre sunt pline de personaje în travesti: femeia deghizată în bărbat este un loc comun la Shakespeare – Rosalind, Portia, Imogen, Viola –, la fel ca bărbatul deghizat în femeie: Falstaff ca mătușa grasă a doamnei Ford. Huckleberry Finn s-a deghizat într-o fată numită Sarah sau Mary, domnul Rochester, într-o bătrână țigancă ghicitoare, Broscoiul din *Vântul prin sălcii*, într-o bătrână spălătoreasă: toți supraviețuiesc întorcând împotriva lor înșiși dogma identității convenționale.

Crezul Scufiței-Roșii este cel al lui Thoreau: nesupunerea civică. Poruncile autocratice ale mamei trebuie îndeplinite, asta o știe prea bine, dar o va face

când are ea chef. Nu urmând calea cea mai scurtă de la A la Z nici calea cea dreaptă și îngustă. Holden Caulfield din *De veghe în lanul de secară* ar fi fost de acord. „Mie-mi *place* când o ia unul pe alături. E mult mai interesant.”²³ Ca urmare a abaterilor ei, capătă ființă pădurea și lupul, tăietorul de lemne, aventura romantică a bunicii. Fără tendința de a se abate a Scufiței-Roșii nu ar exista nicio poveste.

Zenon susținea că mișcarea este imposibilă fiindcă, pentru a merge dintr-un loc în altul, trebuie să atingem punctul de la jumătatea distanței, iar pentru asta, punctul de la jumătatea distanței până la acel punct intermediar, și așa mai departe, la nesfârșit. Scufița-Roșie dovedește că Zenon se înșela. Mișcarea este posibilă tocmai datorită tuturor acestor puncte intermediare: puncte din decorul în care fructele de pădure sunt coapte, ghindele sunt abundente, iar florile, gata de a fi culese. Chiar și prezența lupului este doar încă un punct intermediar pe drumul spre casa bunicii (la care în cele din urmă *va* ajunge), fiindcă această fetiță neascultătoare (atât față de regulile instituite de mamă, cât și față de cele presocratice) alege punctele în care se va opri după bunul plac. Scufița-Roșie este emblematică pentru libertatea individuală, motiv pentru care boneta revoluționarei franceze Marianne are aceeași culoare ca scufița ei.

Povestea Scufiței-Roșii se transformă în funcție de cine o spune. În basmul lui Perrault, este înghițită de lup, și acesta este sfârșitul. Versiunile ulterioare, mai miloase, introduc un tăietor de lemne eroic, care apare în ultima clipă pentru a o scăpa pe copilă din fălcile lupului și care, printr-un soi de cezariană, o salvează și pe bunică. Perrault nu descrie scena în care Scufița-Roșie se bagă în pat cu falsa bunică, dar mulțumită

moralei cu care încheie povestea devine limpede ce tip de lup avea el în minte. „Lupii de pe lume/ Nu sunt cu toții de același fel“, scrie el. „Există câte unul mai blând decât un miel,/ Nezgomotos și blând, cuminte-anume,/ Ce, binevoitor și plin de glume,/ Voioasa domnișoarelor pleiadă/ O însoțește-acasă sau pe stradă./ Dar, vai, cine nu știe că acești lupi mieroși/ Sunt, din întreaga haită, cei mai primejdioși!“²⁴

Strategia lupului este folosită mai des decât am crede. Celebrul abate de Choisy, contemporanul lui Perrault, s-a purtat într-o asemenea manieră necuviincioasă. Până și pe vremea când era un băiețandru (ne istorisește el în memoriile sale) îi plăcea să se îmbrace în haine femeiești. La Bourges, unde plecase ca să-și petreacă o scurtă vacanță de travesti, a întâlnit-o pe o anumită doamnă Gaillot, a cărei fiică mezină era o copilă foarte frumușică. Într-o seară, doamna Gaillot a propus ca fiica ei să doarmă în același pat cu oaspetele său. Abatele, într-o cămașă de noapte cu volănașe și cu bonetă cu panglicuțe, a acceptat pe dată. După un timp, fata a țipat: „Ah! Ce plăcere!“ „Nu dormi, fata mea?“, a strigat mama auzindu-i geamătul. „Când m-am băgat în pat mi-era frig“, i-a răspuns isteța fată. „Dar acum, că m-am încălzit, mă simt foarte, foarte bine.“

La aproape un veac după escapada abatelui, Marchizul de Sade a înțeles că povestea Scufiței-Roșii poate fi citită și altfel. „Nu există nicio mârșăvie pe care să n-o scornească lupul ca să-și înhațe prada“, avertiza el din celula lui de la ospiciul Charenton. Dacă acest lucru este adevărat – dacă, orice ar face, Scufița-Roșie va sfârși probabil tot în patul lupului –, îi rămân totuși două strategii posibile de evadare. Prima este de a se resemna cu condiția ei de victimă (temă pe care Sade a dezvoltat-o în *Justine sau*

Nenorocirile virtuții), iar a doua, de a-și lua soarta în propriile mâini (temă explorată în *Juliette sau Deliciile viciului*).

Ambele strategii au lăsat urmașe. Fiice ale celei dintâi sunt Camille a lui Dumas, Marianela lui Galdós, micuța Dorrit a lui Dickens; ale celei de-a doua, doamna Warren a lui Shaw, Lolita lui Nabokov și fata dezvățată a lui Vargas Llosa. Dar Scufița-Roșie reprezintă cele două tipuri reunite. Seducătoare sedusă, inocentă versată, ea continuă să cutreiere pădurile, liberă și fără teamă de lupi vicleni.

22 „Cântul lui Trym“, în *Edda*, trad. de Magda Petculescu, Saeculum I.O., București, 2018 (n. red.).

23 J.D. Salinger, *De veghe în lanul de secară*, trad. de Catinca Ralea și Lucian Bratu, Polirom, Iași, 2001; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. red.)..

24 Charles Perrault, „Scufița-Roșie“, în *Frumoasa din pădurea adormită*, trad. de Teodora Popa-Mazilu, EPL, București, 1968 (n. red.).

DRACULA



Se pare că undeva prin secolul al XV-lea un anume Vlad Drăculești, prinț al Valahiei, a stăpânit cu atâta ferocitate peste o parte însemnată din ce este acum România, încât supușii săi, pornind de la metoda lui preferată de tortură, i-au dat numele de Vlad Țepeș. În ciuda numărului uriaș al victimelor (peste zece mii) și a reputației sale de a se fi desfătat cu suferința altora (ar fi spus că mirosul sângelui omenesc îl hrănește mai bine decât rața friptă cu prune), Vlad Drăculești nu pare diferit de șleahța de cărmuitori care l-au precedat sau i-au fost discipoli: Irod și Nero, Pol Pot și Stalin. Totuși, acest prinț însetat de sânge, dușman al Imperiului Otoman, a fost cel ales de muze pentru un destin literar.

În 1897, irlandezul Bram Stoker, secretar și impresar al marelui actor Henry Irving, s-a lăsat ispitit

de condei și, inspirat de o povestire cu vampiri evocată de compatriotul său Sheridan Le Fanu, a publicat un roman înfricoșător al cărui protagonist, o variantă victoriană a prințului valah, în loc să-și tragă în țeapă victimele, acum le mușcă. Despoticul Drăculești, cu naționalitatea maghiară adoptată și cu numele redus la primele trei silabe, a purtat încă din zilele lui Stoker cele mai gotice simboluri ale spaimei: sânge, morminte, noapte, frig, liliaci, colți și o pelerină neagră. Mai presus de toate, sânge.

Povestea pe care Stoker i-a născocit-o este legată de sânge în toate sensurile. Avem sângele aristocratic care curge prin venele străvechiului conte și sângele pe care făptura anemică este nevoită să-l bea noapte de noapte; avem (implicit) sângele Mântuitorului batjocorit de ritualurile satanice ale vampirului și sângele puterii politice hrănite de sângele plebeu al clasei de mijloc născute în urma Revoluției Industriale. Iar în cartografia trupului omenesc avem sângele subcutanat al cărui punct de ieșire spre lumea exterioară – gura izvorului, șipotul vital, camera cu ecou a orgasmului – se află pe gât.

Povestea lui Dracula este o poveste despre gât. Gâtul este scena pe care se desfășoară drama lui Stoker: gâtul femeilor somnambule, îmbrăcate cu neglijouri străvezii, gâtul mândru al potrivnicilor contelui, gâtul îndrăzneț și expus primejdiei al celor care îl hăituiesc, gâtul feciorelnic al victimelor lui neprihănite. În termeni absoluți, care este atracția gâtului? Maurice Scève, contemporanul lui Shakespeare, spunea că, pentru a nu restrânge frumusețea la „tărâmul mărunț” al chipului, Creatorul a extins-o la gâtul ivoriu pe care îl numește „o ramură, o coloană a altarului, un pupitru pentru scrisorile lui Venus, un scrin al castității”.

Dar de ce, dintre toate părțile și membrele corpului omenesc, această regiune singulară, legătura indispensabilă dintre trunchi și cap, este cea care atrage buzele seducătorului, mâinile ucigașului, securea călăului, colții monstrului? Ce are goliciunea acestei zone delicate și sensibile de cheamă asupra ei înfierbântarea violenței erotice sau a violenței *tout court*? Probabil pentru că aici, mai mult decât în oricare altă parte a corpului, pielea abia reușește să ascundă țesătura de vene și artere secrete, iar vampirul, ca un explorator al unei minunate lumi ascunse, curios să descopere tărâmul subteran ce poate duce la esența ființei noastre, caută cu îndrăzneală să pătrundă în acest hățiș misterios, încâlcit, întunecat și interzis. Știindu-se condamnat, la fel ca noi toți, la moarte, contele Dracula caută izvorul vieții.

Asupra visurilor adolescentine plutește acum umbra sumbrului conte, căci, în trecerea lor de la copilărie la maturitate, adolescenții tânjesc și se tem de inițierea în actele rușinoase ale celor mai în vârstă. Plutește și asupra visurilor bătrânilor, căci la sfârșitul vieții ne dorim irecuperabilul: atingerea pielii ferme, căldura buzelor tinere, pulsația sângelui fierbinte. Undeva, în lungul său poem despre trandafir²⁵, Jean de Meung sugera că izvorul tinereții nu este de apă, ci de sânge.

Apostol al sângelui, domn al nopții, invadator al somnului în intimitatea dormitorului, deși a fost destinat mormântului, contele Dracula nu poate muri. Împotriva acestei interdicții sunt inutile șiretlicurile doctorului Van Helsing, deznodământul hotărât de autorul romanului, crucifixele și usturoiul, parodiile și satirele care pretind că nu se tem de el, severitatea legilor științifice care resping certitudinea existenței lui. În ciuda tuturor acestora, contele Dracula se întoarce iar și iar. Pseudonimele pe care

romancieri și cinești i le-au oferit, noile aventuri imaginate de Anne Rice și Stephenie Meyer, diferitele caracteristici pe care i le-au împrumutat Max von Schreck, Bela Lugosi și Tom Cruise sunt în zadar. Trebuie să ne resemnăm cu faptul că, în epoca noastră mohorâtă, contele Dracula a devenit un monstru necesar.

25 *Romanul trandafirului* (n. tr.).

ALICE



Dintre toate minunile care punctează istoriile literaturilor noastre, puține sunt atât de mari ca nașterea lui Alice. În după-amiaza zilei de 4 iulie 1862, reverendul Charles Lutwidge Dodgson, însoțit de un prieten, le-a luat pe cele trei fice ale doctorului Liddell, decan al colegiului Christ Church, într-o expediție de cinci kilometri cu barca în susul Tamisei, în împrejurimile Oxfordului. Fetele au cerut să li se spună o poveste, și reverendul Dodgson s-a apucat să improvizeze una despre prietena lui preferată, Alice, în vârstă de șapte ani. „Câteodată, ca să ne necăjească“, își amintea Alice Liddell peste ani, „domnul Dodgson se oprea brusc și spunea: «Și asta-i tot până data viitoare». «Ah, dar este data viitoare!», exclamau cele trei fete și, după câteva insistențe, povestea se relua“. Când s-au întors, Alice l-a rugat pe Dodgson să-i scrie

povestea. El i-a răspuns că o să încerce și a stat aproape toată noaptea așternând-o pe hârtie, dându-i titlul de *Aventurile lui Alice sub pământ*. Trei ani mai târziu, în 1865, povestea i-a fost publicată la Londra de Macmillan, sub pseudonimul „Lewis Carroll” și cu titlul de *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor*.

Că aventurile lui Alice au fost născocite în timpul expediției este aproape de necrezut. Că alunecarea și explorările, întâlnirile și descoperirile ei, silogisme, jocurile de cuvinte și glumele înțelepte, cu toată desfășurarea lor fantastică și coerentă, au fost scornite pe moment, odată cu povestitul, pare ceva cu adevărat miraculos. Cu toate acestea, nicio minune nu este cu totul inexplicabilă și s-ar putea ca povestea lui Alice să aibă rădăcini mai adânci decât ar sugera reputația ei de literatură pentru copii.

Cărțile cu Alice nu au fost niciodată citite precum alte povești pentru copii. Geografia lor răsună de ecourile puternice ale unor țărmuri mitice, cum ar fi Utopia sau Arcadia. În *Divina Comedie*, duhul de strajă de pe vârful Muntelui Purgatoriului îi explică lui Dante că Vârsta de Aur cântată de poeți reprezintă o amintire neconștientizată a Paradisului pierdut, a unei stări dispărute de fericire desăvârșită; poate că Țara Minunilor este amintirea neconștientizată a unei stări de raționalitate desăvârșită, o stare care, privită acum prin ochii convențiilor sociale și culturale, ne apare ca o nebunie totală. Cine o urmează pe Alice în vizuina iepurelui și prin regatul labirintic al Reginei Roșii, iar mai târziu prin oglindă, nu o face niciodată pentru prima dată. Doar despre surorile Liddell se poate spune că au asistat la creație și, chiar și atunci, ele trebuie să fi avut un sentiment de déjà-vu: după acea primă zi, Țara Minunilor și Regatul Șahului au intrat în biblioteca universală cam ca Grădina Raiului,

un loc despre care știm că există fără să fi pus vreodată piciorul acolo. Geografia lui Alice (deși nu se află pe nicio hartă; „locurile reale nu sunt niciodată“ acolo, așa cum observa Melville) este peisajul recurent al vieții noastre onirice.

Pentru că lumea lui Alice este, desigur, lumea noastră: nu în termeni simbolici abstracți, nu ca o alegorie chibzuită, nu ca o fabulă distopică. Țara Minunilor este pur și simplu locul nebunesc în care ne găsim în fiecare zi, cu rația lui cotidiană de paradis, infern și purgatoriu – un loc prin care trebuie să rătăcim trecând prin viață. Alice (ca și noi) are o singură armă în această călătorie: limba. Cu ajutorul cuvintelor ne croim drum prin pădurea Pisicii Cheshire și terenul de crochet al Reginei de Cupă. Prin cuvinte, Alice descoperă diferența dintre ce sunt lucrurile și ce par a fi. Întrebările ei sunt cele care scot la iveală nebunia Țării Minunilor, ascunsă, ca în lumea noastră, sub un strat subțire de decență convențională. Am putea încerca să găsim o logică în nebunie, așa cum Ducea găsește o pildă în orice lucru, oricât de absurdă ar fi, dar adevărul este, așa cum îi spune Pisica Cheshire lui Alice, că nu avem de ales: orice drum am urma, ne vom afla printre nebuni și va trebui să ne folosim de limbă pe cât de bine putem pentru a nu ne pierde ce socotim a fi sănătatea noastră mintală. Cuvintele îi dezvăluie lui Alice (și nouă) că singurul fapt incontestabil al acestei lumi năucitoare este acela că în spatele unei raționalități aparente suntem cu toții nebuni. La fel ca Alice, riscăm să ne înecăm cu toții în propriile noastre lacrimi. Ne place să credem, așa cum face pasărea Dodo, că, indiferent în ce direcție sau cât de prost alergăm, cu toții trebuie să fim câștigători și îndreptățiți la un premiu. La fel ca Iepurele Alb, dăm

ordine în stânga și-n dreapta, ca și când alții ar trebui să se simtă obligați (și onorați) să ne slujească. La fel ca Omida, punem la îndoială identitatea semenilor noștri, dar avem o vagă idee despre a noastră, chiar și când suntem pe punctul de a ne-o pierde. Credem, la fel ca Ducesa, în pedepsirea comportamentului enervant al tinerilor, dar nu prea ne interesează motivele acestui comportament. La fel ca Pălărierul Nebun, credem că suntem singurii care au dreptul să mănânce și să bea la o masă așezată pentru mult mai mulți invitați și le oferim cinic vin celor însetați și flămânzi atunci când vinul nu există și marmeladă în fiecare zi în afara zilei prezente. Sub stăpânirea unor despoți ca Regina de Cupă, suntem obligați să jucăm jocuri trăsnete cu obiecte nepotrivite – arici pe post de mingi care se rostogolesc și flamingi care se răsucesc și se întorc să te privească pe post de ciocane de crochet. Iar, dacă nu putem urma instrucțiunile, suntem amenințați cu tăierea capului. Metodele noastre pedagogice, după cum îi explică Grifonul și Falsa Broască Țestoasă lui Alice, sunt fie exerciții de nostalgie (predarea Râsului și a Plânsului), fie cursuri de formare în slujba altora (cum să fii aruncat cu homarii în mare). Iar sistemul nostru de justiție, cu mult înainte de a fi descris de Kafka, este asemenea celui stabilit pentru a-l judeca pe Valetul de Cupă, adică de neînțeles și nedrept. Puțini dintre noi au însă curajul lui Alice, de la sfârșitul primei cărți, de a ne ridica (literalmente) în apărarea convingerilor noastre și de a refuza să ne ținem gura. Tocmai ca urmare a acestui act suprem de nesupunere civică, lui Alice i se permite să se trezească din vis. Nouă, desigur, nu ne este îngăduit.

Tovarăși de drum, recunoaștem în călătoria lui Alice teme mereu prezente în viața noastră: urmărirea

și pierderea visurilor, lacrimile și suferința ce ne însoțesc, cursa pentru supraviețuire, servitutea forțată, coșmarul identității de sine confuze, consecințele familiilor disfuncționale, supunerea imperativă în fața arbitrariului fără sens, abuzul de autoritate, învățătura denaturată, cunoașterea neputincioasă a fărădelegilor nepedepsite și pedepselor nedrepte și lupta îndelungată a rațiunii împotriva iraționalului. Toate acestea, precum și simțul omniprezent al nebuniei, reprezintă de fapt rezumatul cărților cu Alice.

„Căci nu e nebunia“, ni se spune în Hamlet, „a nu fi altceva nebun?“²⁶. Alice ar fi fost de acord: nebunia este excluderea a tot ce nu este nebunesc și, prin urmare, toți cei din Țara Minunilor se supun dictonului Pisicii Cheshire. Dar Alice nu este Hamlet. Visele ei nu sunt vise urâte; nu este niciodată abătută, nu se consideră niciodată mâna dreptății fantomatice, nu insistă niciodată să demonstreze ce este limpede precum cristalul. Ea crede în acțiunea nemijlocită. Pentru Alice, cuvintele nu sunt doar cuvinte, ci fapte vii, iar gândirea nu face lucrurile bune sau rele. Cu siguranță că ea nu-și dorește ca trupul solid să i se topească, la fel cum nu-și dorește să i se lungească sau să i se micșoreze (deși, ca să treacă prin porțița grădinii, își dorește să se poată „strânge în sine ca un telescop“). Alice nu ar fi fost niciodată răpusă de un tăiș otrăvit și nici nu ar fi băut, ca mama lui Hamlet, dintr-o cupă cu venin: apucând sticla pe care scrie „BEA-MĂ“, ea se uită mai întâi să vadă dacă nu cumva este etichetată ca *otravă*, „pentru că citise ea niște povestiri despre copii care sau se arseseră la foc, sau fuseseră mâncați de fiare sălbatice, sau li se întâmplaseră mai știu eu ce alte lucruri neplăcute, numai pentru că nu voiseră să-și amintească regulile

atât de simple pe care le învățaseră de la prietenii lor mai mari“. Alice este mult mai rațională decât prințul Danemarcei.

Totuși, la fel ca Hamlet, înghesuită în casa Iepurelui Alb, Alice trebuie să se fi întrebat dacă n-ar putea fi și ea închisă într-o coajă de nucă, însă în privința faptului de a fi regele (sau regina) spațiului nemărginit, ea nu se mulțumește doar să se frământa, ci se străduiește din greu să capete titlul, iar în cealaltă carte, *Alice în Țara din Oglindă*, depune mari eforturi să obțină făgăduita coroană de vis. Alice, crescută cu strictele reguli de conduită victoriene, și nu cu cele laxe elisabetane, crede în disciplină și tradiție și nu are timp pentru bombănit și tărăgănare. Pe parcursul aventurilor sale, ca un copil bine educat, ea combate lipsa de rațiune cu logica simplă. Convenția (construct artificial al realității) se opune fanteziei (realității naturale). Alice știe instinctiv că logica este modul nostru de a da un sens nonsensului și de a-i descoperi regulile tainice și o aplică fără milă, chiar față de cei mai în vârstă, indiferent dacă se confruntă cu Ducesa sau cu Pălărierul Nebun. Iar atunci când argumentele se dovedesc inutile, insistă să limpezească măcar absurditatea injustă a situației. Când Regina de Cupă cere tribunalului să dea „întâi sentința – și pe urmă verdictul“, Alice răspunde îndreptățit: „Ce nonsens!“ Acesta este singurul răspuns pe care majoritatea absurdităților din lumea noastră îl merită.

Și totuși, în ciuda aparentei sale nebunii, asemenea celei din Țara Minunilor, lumea noastră sugerează în mod ispititor că *are* un înțeles și că, dacă privim cu luare-aminte dincolo de „nonsens“, vom afla ceva care o explică pe deplin. Aventurile lui Alice se desfășoară cu o precizie și o coerență neobișnuite, astfel încât noi, în calitate de cititori, avem sentimentul crescând

că în tot acest nonsens există un sens ascuns. Întreaga carte are calitatea unui koan²⁷ zen sau a unui paradox grecesc, a ceva plin de înțeles și totodată inexplicabil, a ceva aflat în pragul revelației. Ceea ce simțim, alunecând și noi prin vizuina iepurelui și urmând-o pe Alice în călătoria ei, este că nebunia Țării Minunilor nu este nici arbitrară, nici inocentă. Jumătate epopee și jumătate vis, născocirea lui Lewis Carroll ne înfățișează un spațiu necesar undeva între pământul solid și tărâmul basmelor, o perspectivă din care să privim universul în termeni mai mult sau mai puțin expliți, transpusă, ca să spunem așa, într-o poveste. La fel ca formulele matematice care l-au fascinat pe reverendul Dodgson, aventurile lui Alice sunt atât fapte palpabile, cât și invenție măreață. Ele se petrec simultan pe două planuri: unul întemeiat pe realitatea trupească și unul în care realitatea poate fi reconsiderată și transformată, precum Pisica Cheshire cocoțată pe creanga ei, alunecând din ceva derutant de vizibil spre miraculoasa (și liniștitoare) fantomă a unui zâmbet.

²⁶ William Shakespeare, *Tragedia lui Hamlet, prinț de Danemarca*, trad. de Vladimir Streinu, EPL, București, 1965 (n. tr.).

²⁷ În budismul Zen, o afirmație sau întrebare succintă și paradoxală folosită ca metodă de meditație pentru novici, a cărei rezolvare nu poate fi realizată prin apel la rațiune, ci prin dobândirea unei iluminări intuitive (n. tr.).

FAUST



Dr. Faust (sau Faustus) este bătrân. Dr. Faust este nostalgic. Cea din urmă afirmație este o consecință a celei dintâi: năzuințele tinereții sunt legate de viitor, niciodată de trecut. Doctorul caută ce a pierdut, sau crede că a pierdut, în vremurile îndepărtate ale tinereții. Iată ce și-a imaginat Christopher Marlowe în 1604, și Goethe a continuat să-și imagineze două secole mai târziu. Faust vrea să aibă parte de privilegiile cunoașterii bătrânești și să se bucure totodată de cele ale dragostei tinerești: o minune cu două tăisuri pe care asistentul său, Wagner, o numește „iluminare“. „[Clipă], rămâi, că ești atâta de frumoasă!“²⁸, imploră el această miraculoasă alianță în cuvintele pe care i le-a atribuit Goethe. Pentru a obține iluminarea înțelepciunii erotice, știința omenească i se pare insuficientă, el căutând ajutor în știința magiei. Apoi, așa cum știm din poveste, apare Mefistofel.

Mefistofel (diavolul în varianta lui Goethe) se descrie ca un ratat care, dornic să facă răul, spre regretul lui, face binele. El vrea să fie pe deplin ticălos, dar Ceva sau Cineva îi stă mereu în cale, iar urzelile și vicleșugurile lui diavolești nu-și ating ținta râvnită. Aceasta este una dintre cele mai curioase trăsături ale lui Mefistofel. Socotim că răul trebuie să fie aproape întotdeauna învingător și aducem ca dovadă marile și micile necazuri din viața noastră de zi cu zi, ca și grozăviile și mișeliile din istoriile noastre comune. Dar, pentru Mefistofel, care trebuie să cunoască aceste lucruri, nu este așa. În ciuda tuturor suferințelor omenеști, binele pare în cele din urmă să triumfe. Mefistofel, la fel ca Barbara Cartland, crede că totul, în pofida strădaniilor sale, are un final fericit. Și, destul de straniu, are în mare parte dreptate. Deși în *Doctor Faust* al lui Marlowe flăcările Iadului îl înghit pe lacomul doctor (care, ca un laș, se oferă să-și ardă cărțile dacă este salvat, de parcă bietele obiecte ar fi fost vinovate pentru ambiția lui), prima parte din *Faust* al lui Goethe se încheie cu mântuirea lui Gretchen, tânăra sedusă de Faust, iar cea de-a doua cu a păcătosului doctor. Aceste încercări eșuate de a face rău sunt, probabil, de vină pentru proasta reputație a lui Mefistofel. „De la erou la general, de la general la politician, de la politician la agent al serviciilor secrete și de-aici la ceva care trage cu ochiul prin ferestrele dormitoarelor sau băilor la un broscoi râios și, în cele din urmă, la un șarpe – aceasta este evoluția Satanei“, scria C.S. Lewis în „Prefața“ la *Paradisul pierdut* al lui Milton.

Dar Doctorul este stăruitor. Așa l-a înțeles Thomas Mann atunci când, sub pseudonimul Adrian Leverkühn, l-a pus pe Faust să accepte încă o dată cumplitul și inefficientul legământ. Prin intermediul

poetului ratat Enoch Soames, Max Beerbohm a propus o sardonică abordare britanică a tragediei. Trecând prin opera lui Gounod, poetul argentinian Estanislao del Campo a conceput un gaucho care povestește drama pe care tocmai a auzit-o cântată pe scenă. În mijlocul ororilor lui Stalin, Mihail Bulgakov a imaginat o interpretare rusească întunecată a pactului, *Maestrul și Margareta*. Una dintre cele mai vechi variante este anonima *Istorie a doctorului Faustus*, care a fost tipărită în Germania în 1587; au urmat nenumărate ediții, incluzând una transpusă într-o piesă de teatru de păpuși, pe care Goethe a văzut-o în copilărie și care, fără îndoială, i-a hrănit coșmarurile de adult.

În veacurile trecute, când vânzarea sufletului era privită ca o întreprindere cutremurătoare, lucrurile erau mai ușoare pentru Mefistofel, indiferent dacă ieșea câștigător sau nu. În zilele noastre, când sufletul are pentru noi un prestigiu infinit mai mic și când zilnic ne vindem sufletele în schimbul unor fleacuri precum un contract gras sau un loc în Senat, sarcina lui Mefistofel este, paradoxal, mult mai grea. A-ți pierde sufletul în schimbul unui fleac îi dă sufletului valoarea unui fleac, iar Mefistofel (a cărui afacere firească este cămătăria) tânjește după ce este prețios. Fiindcă Fauștii de astăzi nu caută cunoaștere și dragoste, ci câștiguri financiare, o invitație la un reality show sau faima în lumea digitală, Mefistofel trebuie să muncească de zece ori mai mult ca să adune numărul de suflete necesar pentru a obține profit.

28 Goethe, *Faust*, trad. de Lucian Blaga, Humanitas, București, 2015 (n. tr.).

GERTRUDE



Ea crede că Băiatul are probleme. Nu mai este un adolescent posac, arțăgos, răutăcios, bătăran cu cei mai în vârstă, „suflă greu; e gras“. Acum este un adult posac, arțăgos, răutăcios, bătăran cu cei mai în vârstă. Ca mamă, îi este greu să recunoască, dar crede că fiul ei nu este chiar sănătos la cap. Pe când era un băiețandru avea ca parteneri de joacă prieteni imaginari; acum vede năluci și visează urzeli întunecate și uneltiri ciudate. Poate că plictiseala vieții de la Curte (tocmai în Danemarca, unde vreme de șase luni pe an e ora de culcare) l-a făcut să născocească povești de capă și spadă. Poate că la universitatea din Germania se obișnuise prea mult cu nostimele tachinări filozofice și berea tare și spumoasă. Gândește prea mult, asta e problema lui. Trebuie să

iasă mai mult afară, să facă sport, să vâneze foci, să înoate în apele înghețate de la Elsinore, ca toți ceilalți tineri de vârsta lui, să alerge după fete. O înnebunește pe biata Ofelia cu un da, un nu și-un s-așteptăm și-o să vedem, obligându-l pe bătrânul Polonius, care la urma urmei are anumite obligații ca părinte, să caute să afle intențiile Prințului. Pare fericit (bine, *fericit* e prea mult spus – mai puțin melancolic) doar atunci când este împreună cu alți tineri, ca Horatio și gașca aceea, și cu ceilalți doi băieți, atât de îngrijiți și de manierați, Rosencrantz și Guildenstern, la fel de nedespărțiți (spune Hamlet) ca Ahile și Patrocle. Și, pe lângă ei, cu un grup de actori îmbrăcați în haine femeiești, care joacă mici piese de avangardă în sala de mese a palatului. Poate că e homosexual. Asta ar explica enervantul lui „A fi sau a nu fi”. Gertrude vrea ca el să se hotărască. Pentru numele lui Dumnezeu, nu ar fi singurul homosexual de la Curtea din Elsinore!

A fi mamă este întotdeauna o muncă dificilă, dar cu un singur fiu, mereu posomorât, sunt clipe în care Gertrude își dorește să-și ia o vacanță prelungă, undeva într-un loc cald și însorit. De ce, se întreabă ea, are tot timpul de-a face cu bărbați triști și plângăcioși? Răposatul ei soț se trezea în fiecare dimineață palid și bombănind, iar în fiecare noapte mergea la culcare suspinând adânc, părând „mai mult adânc mâhnit decât întărâtat”, așa cum o spune cu precauție Horatio. Nu putea fi prea distractiv. Și cel de-al doilea soț, Claudius? Hamlet (cu prejudecată, desigur) îl numește broscoi râios, liliac, cotoi care se tăvăleşte în „patul rânced și slinos”. Totodată (lămurește asta, spune Gertrude), Hamlet și-l

imaginează pe acest „spic plin de negi păroși“ ca pe un fel de Menelau galant gata să ucidă pentru dragostea Elenei. Claudius galant? Serios?

Iar apoi este Hamlet însuși.

Întrebarea pe care nimeni nu îndrăznește să o pună este aceasta: chiar vrea Gertrude să fie mamă? Poate că se aseamănă mai mult cu Lady Macbeth, dornică să-și smulgă sfârcul din gingiile fără dinți ale copilului ei și să-i zdrobească țeasta împrăștiindu-i creierii, sau cu Medeea, care fără șovăire și-a înjunghiat cei doi copii pentru a-i face în ciudă soțului ei, sau cu eroina lui Sarah Jeanette Duncan din *A Mother in India* [„O mamă în India“], care consideră că datoria maternă este o noțiune promovată de bărbați, deoarece, așa cum zice ea: „Bărbații își schimbă foarte greu filozofia despre femei. Am impresia că ideea lor despre legătura maternă este cea mai rigidă dintre toate.“ Torvald, soțul Norei din piesa *O casă de păpuși* a lui Ibsen, susține că „aproape toți delincvenții minori au avut mame mincinoase“²². Să fie așadar Gertrude de vină pentru purtarea nesuferită al lui Hamlet?

Cine este Gertrude?

Nu știm. Bineînțeles, ea este fiică de rege, soție de rege, hărăzită să fie mamă de rege și probabil (dacă Hamlet trece vreodată la acțiune) bunică de rege. Lui Gertrude îi lipsește o funcție nominală, care să-i servească sieși. Rolul ei este să depindă de ceilalți, să existe ca supusă altora. Când Hamlet pune în scenă piesa pe care, cu un puternic simbolism, pentru a-l face pe Claudius să mărturisească crima, o numește „Cursa de șoareci“, acesta, înspăimântat (sau poate sătul de spectacolul experimental), oprește reprezentația. Însă noi nu aflăm nimic despre sentimentele lui Gertrude, cu excepția faptului că este îngrijorată pentru Claudius.

Dar ce trebuie să fi simțit Gertrude, nu atât la vederea stupidei puneri în scenă a presupusei crime, cât în legătură cu impresia pe care fiul ei smintit o are atât de vădit despre ea? Viața din vis a lui Hamlet se îmbină cu cealaltă, viața de zi cu zi la care Gertrude este veșnic condamnată. Ea îi refuză răbdarea cu care a trebuit să se înarmeze ca să suporte oboseala zilelor și nopților din Elsinore, îi refuză stratagemele pe care a trebuit să le pună la cale pentru a depăși nedreptățile suferite din cauza sexului și rangului ei, îi refuză orice mică victorie asupra mizeriilor vieții, îi refuză mângâierea speranței redefinite în fiecare clipă. John Locke descria sinele (descriere care îi vine mână la mână lui Gertrude) ca o cameră goală și întunecată în care realitatea pătrunde doar printr-o găurică din perete. Gertrude nu are dreptul nici măcar la această găurică.

Gertrude vrea ca lucrurile să fie diferite, să fie scutită de sarcini, ca regulile jocului să fie altele. Când morțile de care Hamlet se face vinovat încep să se adune („Durerile vin una după alta“, astfel zugrăvește ea lucrurile), sătulă de atâția nevinovați uciși și atâția călăi plini de ambiguitate, Gertrude începe să simtă o oarecare invidie. De aceea, în ultimele clipe, când Claudius o imploră să nu bea din cupa despre care știe că este otrăvită, Gertrude insistă: „Voi bea, milord și iartă-mă, te rog.“ Acest „iartă-mă“ este unul dintre cele mai mișcătoare versuri din piesă, o rugămintă care, din păcate, în bufnetul trupurilor care se prăbușesc și trâmbițatul de ultime cuvinte pompoase, cu greu poate fi distinsă. Abia mai târziu, când totul s-a terminat, în aerul fetid plutește un ecou vag,

neobișnuit și persistent al ironiei ei rămas-bun. Pentru că, în castelul fantomatic Elsinore, fantoma lui Gertrude este singura incontestabil adevărată.

29 Henrik Ibsen, *Casa cu păpuși (Nora)*, trad. de Radu-Polizu Micșunești și Florin Murgescu, ESPLA, București, 1957 (n. tr.).

SUPERMAN



L-am întâlnit pentru prima oară pe Superman în 1960, când aveam doisprezece ani. Fusesem luat de bona mea la Baltimore, într-o vacanță de șase luni. Acolo am descoperit multe minunății: sendvișurile cu salam, pungile de hârtie maro cu fund pătrat, care serveau excelent la confecționarea măștilor de Halloween, rafturile cu cărți de buzunar cu încărcătură erotică de la drogheria de pe colț, Bazooka, guma de mestecat cu ambalaj în culori tipătoare, emisiunea *Boris Karloff Presents*, difuzată seara târziu la TV și bursa din Baltimore, la care am fost dus de fratele doicii mele într-o dimineată nemaipomenită. Dar principala delectare o reprezentau eroii americani de benzi desenate: Batman și dragul lui Robin, Micuța Lulu și Toby cel gras,

savantul nebun din *Povestiri din criptă*, care-ți băga spaima-n oase, Wonder Woman, cu cizmele ei de gaucho și lasou argintiu. Și, bineînțeles, Superman, Omul de Oțel, Lois Lane, aleasa inimii sale, Jimmy Olsen, bunul său prieten, și Lex Luthor, cel mai mare dintre dușmani.

În Argentina ne veneau din Mexic versiuni traduse în spaniolă ale majorității acestor reviste de benzi desenate, cunoscute prin urmare sub numele de *revistas mexicanas*. Fiindcă eroii lor erau atât de vădit străini, ei nu făceau cu adevărat concurență personajelor noastre autohtone, cum ar fi Patorozú, indianul superputernic, sau El Eternauta, călătorul sosit în Buenos Aires dintr-un viitor îndepărtat. Aveau, în schimb, farmecul unor ambasadori exotici și plini de culoare veniți din misteriosul Nord.

Am simțit o înrudire cu Superman. Desigur, nu datorită superputerilor sale, ci izolării lui forțate și sentimentului de excludere. Lansat în spațiu de părinții săi, care voiau să-l salveze de pe planeta lor pe cale de a fi distrusă, adoptat de un cuplu de fermieri care-i insuflă virtuți civice fundamentale, obligat să ducă viața dublă a unui timid reporter de ziar care în taină este un erou puternic, Superman avea multe dintre trăsăturile unui adolescent mai puțin încrezător, cu o pasiune copleșitoare pentru literatură, din cauza căreia se simțea oarecum vinovat.

De la începuturile istoriei noastre ne-a plăcut să ne închipuim supraomeni de tot felul. Enkidu, care devine tovarășul lui Ghilgameș, este atât de puternic, încât poate ucide taurul sălbatic al lui Iștar; Hercule îndeplinește douăsprezece munci aparent imposibil de dus la capăt; Nimrod, strănepotul lui Noe, „vânător puternic în fața Domnului”³⁰, își folosește puterea pentru a zidi Turnul Babel ca să lupte cu oștirile

cerești ale lui Dumnezeu; lui Samson, „orb prin Gaza, la moara cu robi“, cum spune Milton, puterea îi este redată de divinitate, ca să dărâme stâlpii templului lui Dagon, curmându-și atât propria viață, cât și pe a celor care-l țineau captiv, într-unul dintre cele mai vechi atacuri sinucigașe menționate; despre uriașul cherestegiu Paul Bunyan, care a hoinărit prin Vestul Mijlociu american împreună cu boul său albastru pe nume Babe, se pretindea că are șapte picioare înălțime și pasul de peste trei iarzi.

În primii ani ai secolului XX, George Bernard Shaw a imaginat o variantă a lui Superman în piesa lui despre Don Juan. „Trebuie să generăm pricepere politică“, scria Shaw în prefață, „sau vom fi ruinați de democrație, care ni s-a impus prin eșecul soluțiilor mai vechi. Dar, dacă despotismul a căzut doar din lipsa unui despot priceput și binevoitor, ce șansă are democrația, care necesită o populație întreagă de alegători pricepuți?“. Prietenul și adversarul lui Shaw, G.K. Chesterton, a intuit un adevăr mai profund în Supraom: o fragilitate inumană și dincolo de natură. Mergând să întâlnească minunata creatură, Chesterton îi întreabă pe părinții Supraomului dacă este chipeș. „Își creează propriul standard“, îi răspund aceștia. „La acel nivel este mai mult decât Apollo. Văzut de la nivelul nostru inferior, desigur...“ „Are păr?“, întreabă Chesterton. „Totul la acel nivel este diferit“, spun ei. „Ce are el nu este... desigur, nu este ceea ce noi numim păr... dar...“ „Atunci ce naiba este, dacă nu este păr?“, întreabă Chesterton, deja pierzându-și răbdarea. „Sunt pene?“ „Nu sunt pene așa cum le înțelegem noi.“ Incapabil să-și țină în frâu curiozitatea, Chesterton dă buzna în camera care adăpostește creatura indescritibilă. Din întuneric se

aude un scâncet firav și trist. „Na, acum ai făcut-o!“, se vaită părinții. „Ai lăsat să-l tragă curentul și a murit.“

Chesterton își privea Supraomul ca pe o ființă plăpândă și bolnavă. Alți supraomeni au și ei punctele lor slabe, care în ochii admiratorilor fac într-un fel ca puterea lor supraomenească să apară și mai admirabilă. Pentru a nu-și pierde puterea, Samson nu trebuie să-și taie părul, Ahile trebuie să-și păzească faimosul călcâi, Hercule trebuie să scape de tunica otrăvită a lui Nessus. Superman este sensibil la kryptonită, mineralul proiectat în spațiu în momentul exploziei proprii planete. Kryptonita are efecte diverse și îngrozitoare asupra eroului nostru, în funcție de culoare: verde, roșie sau aurie. Cea mai nocivă este kryptonita verde, care îl seacă de puteri pe Superman și îl lasă într-un fel de stare de imunodeficiență.

Nietzsche l-a făcut pe Zarathustra să proslăvească virtuțile Supraomului (în engleză *Superman*, traducerea neinspirată a cuvântului german *Übermensch*), spunând că puterea lui se datorează căutării valorilor omenești aici, pe pământ, și nu într-o nădăjduită viață de apoi. Pentru Nietzsche, Supraomul este orice altceva decât idealistul, liberalul și umanitaristul însetat de dreptate al viitoarelor benzile desenate DC Comics. Din contră, Supraomul lui Nietzsche se opune concepțiilor „omului «modern»“, „omului «bun»“, ale „creștinilor și altor nihiști“ și le îmbrățișează pe cele ale unui bărbat atotputernic. Fiindcă pentru Nietzsche nu există Suprafemeie: datoria femeilor este să nască Suprabărbați. „Celui căruia i-am șoptit la ureche că ar trebui să caute în jur mai degrabă un Cesare Borgia decât un Parsifal nu-i venea să-și creadă urechilor“³¹,

scria Nietzsche în *Ecce Homo*. Supraomul lui Nietzsche este mai aproape de Lex Luthor decât de Omul de Oțel.

Cititori de la Universitatea Harvard cărora le place să verifice informațiile au căutat (și găsit) o serie de imposibilități fizice în admiratele capacități supraomenești care i-au fost conferite eroului de către creatorii săi, Jerry Siegel și Joe Shuster, încă de la apariția lui în primul număr din *Action Comics*, pe 18 aprilie 1938. De exemplu, vederea cu raze X a lui Superman. Chiar dacă ar avea cu adevărat capacitatea de a produce o reacție chimică în stare să-l facă să proiecteze din ochi raze X, spun acești inchizitori, razele ar trebui totuși să ricoșeze de pe o suprafață adecvată pentru a reveni la fotoreceptorii lui Superman și a-i permite să vadă imaginea captată, ca să nu mai vorbim de riscul de cancer pe care o dublă expunere la raze X l-ar provoca oricărei creaturi vii examinate de către Omul de Oțel.

Invulnerabilitatea lui Superman a fost și ea luată în derâdere. Pentru a-l proteja de praștii, săgeți și arme atomice, Siegel și Shuster l-au înzestrat cu un fel de aură foarte subțire, care îl înconjoară în permanență, astfel încât, dacă pelerina îi poate fi zdrențuită în numeroasele sale aventuri înflăcărate, costumul nu i se rupe niciodată ca să-i expună atrăgătorul trup gol. Aceiași inchizitori au sugerat că această aură este un fluid non-newtonian – adică un fluid asemănător șarlotei, care nu respectă legea vâscozității a lui Newton și se poate transforma sub acțiunea unei forțe, devenind fie mai lichid, fie mai solid. Pentru a demonstra sau respinge această teorie, inchizitorii au cerut voluntari care să-l lingă pe Omul de Oțel și să vadă dacă e dulce.

Într-un episod al serialului de televiziune *Teoria Big Bang*, Sheldon, spirit științific, încearcă să demitizeze capacitatea lui Superman de a prinde din zbor obiectele aflate în cădere. „Lois Lane“, presupune el, „cade cu accelerație inițială de 9,75 m/s. Superman coboară în picaj pentru a o salva, întinzând două brațe de oțel. Domnișoara Lane, care se deplasează acum cu aproximativ 193 km/h, se lovește de ele și este imediat despictă în trei părți egale“. Și adaugă: „Dacă ar iubi-o cu adevărat, ar lăsa-o să se izbească de asfalt. Ar fi o moarte mai miloasă.“

În ciuda aparentelor imposibilități inerente naturii sale, în ciuda concurenței crescânde din partea altor eroi și eroine mai tinere, în ciuda unei lumi în schimbare în care răufăcătorii nu mai recurg la deghizări viclene pentru a-și desfășura acțiunile malefice, atracția exercitată de Superman nu s-a diminuat.

Cu câțiva ani în urmă, poeta Dorianne Laux a scris o elegie în care Superman este înfățișat pe moarte, suferind probabil de cancer cauzat de kryptonită:

Este anul 2010 și doctorii i-au mai dat
încă un an în Metropolis. Încă un an
în Paradis când e pe pastile, încă un an
în iad, când nu e.

O revistă îi cade din poală. Lois
pe coperta revistei *Fortune*, planetele
aliniat în spatele ei, lumina stelelor
reflectându-se din păru-i oțelie pieptănat pe spate.

³⁰ Toate citatele biblice sunt preluate din traducerea românească a lui Valeriu Anania.

³¹ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. de Mircea Ivănescu, Humanitas, București, 2012 (n. tr.).

DON JUAN



A sistematiza plăcerea, a o subordona unei rutine de cuceriri, a transforma numele iubitei într-un element bifat pe o listă cu lucruri de făcut, iată un mod destul de eficient de a ține la distanță pasiunea amoroasă. Don Juan este mai mult un seducător decât un îndrăgostit, mai mult un colecționar decât un seducător, mai mult un țințaș decât un colecționar. Alte personaje donjuanești par să aibă un scop clar în campaniile lor erotice – de multe ori unul rău, ca în cazul detestabilului Valmont din *Legături primejdioase* sau al întunecaților protagoniști din scrierile Marchizului de Sade. Nu însă și Don Juan: al său este un perfect *acte gratuit*. Nici măcar nu putem fi siguri că acest îndrăgostit faimos a reușit să ajungă vreodată la plăcerea fizică. Aparent, îi este suficient să adauge

un nume nou în catalogul lui de cuceriri fără să ne spună dacă asta îi oferă mai mult decât o victorie statistică. „Ah, zadarnic/ Aerul îl mai lovesc“³², spune el în piesa *Seducătorul din Sevilla* a lui Tirso de Molina, din secolul al XVII-lea, dând ecou vechii plângeri a lui Onan. Obsesia lui este una contabilă, nu erotică: Mercur îl revendică, nu Cupidon. El vrea să adune femei așa cum alții adună acțiuni. Molière spunea că pentru Don Juan „schimbarea e singura plăcere în dragoste“³³. Numele doamnelor din cabinetul lui de curiozități înlocuiesc cornul inorogului și piatra de bezoar mult râvnite de contemporani.

Don Juan nu dorește nici măcar femeia în esența ei: nici sufletul, nici personalitatea, nici identitatea ei secretă; el vrea doar persoana ei publică, statutul ei social, trăsăturile ei tipologice. În versiunea lui Tirso, lista victimelor sale le include pe aristocrata Isabella, pe pescărița Tisbea, pe nobila Doña Ana, pe țărancă Aminta. Lista recitată de slujitorul eroului, Leporello, în opera *Don Giovanni* a lui Mozart și Da Ponte este chiar mai lungă. În secolul al XIX-lea, José Zorrilla, în piesa *Don Juan Tenorio*, dă glas explicit acestor strategii:

În bordeie sărmăne-am intrat,
Și la mari palate-am urcat,
Am trecut zid de mănăstire,
Dar pretutindeni am lăsat
Amarnică-amintire.

Cuvinte care nu ar fi nepotrivite în gurile conchistadorilor spanioli, jefuitori ai ținuturilor Lumii Noi...

Dar în povestea lui Don Juan nu se reduce totul la liste. Avem sentimentul că, în ciuda lăudăroșeniei sale, în strădania lui există mai mult decât dorința banală de a colecta, prin orice mijloace la dispoziție, un număr cât mai mare de exemplare de sex feminin. „E dulce lauri să-ți câștigi pe lume”³⁴, afirmă Don Juan în poemul lui Byron. Și totuși, o altă obsesie, mai întunecată și mai tulburătoare, pare să-l anime pe eroul nostru. Poate pentru că reputația lui este aceea de seducător, de vânător meticulos, uităm că Don Juan este și un aventurier în regatul morților, un om capabil să stea de vorbă cu fantome, la fel ca Ulise, Enea și Dante înaintea lui.

Chiar și în mijlocul urzelilor sale, Don Juan știe că până la urmă niciuna dintre întreprinderile lui nu va avea un deznodământ fericit. Convinși, la fel ca Mallarmé, că „mâhnită-i toată carnea”³⁵ (chiar dacă se poate să nu fi citit toate cărțile), Don Juan înțelege că fiecare cucerire amoroasă este sortită să se încheie în aceeași stare de nefericire și, prin urmare, caută o soluție mai favorabilă alături de singura iubită care nu-i poate fi infidelă. Să nu uităm că limba maternă a lui Don Juan este spaniola și că în spaniolă (la fel ca în franceză și italiană, spre deosebire de engleză și germană) moartea este de gen feminin. De aceea, Don Juan invocă fantoma Comendadorului, poftind-o la o ultimă cină, știind sigur că și ea va fi prezentă și că el, ca un adevărat domn, se va oferi să o conducă acasă.

³² Tirso de Molina, *Seducătorul din Sevilla și Musafirul de piatră*, trad. de Aurel Covaci, Univers, București, 1973 (n. tr.).

³³ Molière, *Don Juan sau Ospățul de piatră*, trad. de Alexandru Kirițescu, în *Opere*, vol. 2, ESPLA, București, 1955 (n. red.).

³⁴ George Gordon Byron, *Don Juan*, trad. de Aurel Covaci, în *Opere*, vol. 3, Univers, București, 1987 (n. red.).

³⁵ Stephane Mallarmé, „Briză marină”, în *Album de versuri*, trad. de Șerban Foarță, Univers, București, 1988 (n. tr.).

LILITH



Conform unei legende evreiești din Evul Mediu timpuriu, înainte de a o face pe Eva din coasta lui Adam, Dumnezeu a creat o altă femeie ca să-i fie soață lui Adam în ceasurile lungi din Grădină. Acestei precursora a Evei Dumnezeu i-a dat numele de Lilith.

Cea mai mare satisfacție a lui Lilith este să-și dea seama că este indispensabilă. Dacă e vorba de creație, nu se poate fără ea. Ea este urechea pentru care vorbește gura, ochii în care se reflectă privirea, umbra care dovedește existența soarelui, al doilea jucător, care dă sens celui dintâi. Așa cum Lilith o știe prea bine, fiecare naștere implică un sfârșit, fiecare afirmație cere întrebări, fiecare acord necesită o schimbare. Din chiar clipa creației, definirea înseamnă separare și,

prin urmare, strigă către jumătatea ei pierdută: „Cine sunt eu?“ Aceasta este o întrebare la care Lilith este pregătită să răspundă, și nu cu modestie smerită sau cu trufie dăunătoare sieși. Când Lilith ne spune cine este, răspunsul ei nu este o mască onomastică sau un pretențios „Eu sunt cel ce sunt“.

Ca orice altă făptură, Lilith a existat cândva în adâncul întunecat al pământului și al mării. Apoi Duhul s-a purtat pe deasupra apelor, și Lilith a știut că vremea ei sosise. Întunericul a trimis lumina să se dezvăluie, pământul fără formă a născut făpturi vii ca să-i descopere forma hărăzită, Unul Dumnezeu a făcut o ființă după chipul său și a ținut-o în palmă ca să o cerceteze. Orice altă făptură a fost creată din Cuvântul lui Dumnezeu, numai ființa făcută după chipul său (pe care Dumnezeu a numit-o Adam) a fost făcută de mâna lui. Apoi, fiindcă lui Dumnezeu îi place simetria, a luat un pumn de țărână ca să-i facă o soață lui Adam. Așa a venit pe lume Lilith. Țărâna este suflată de vânt și capătă forme noi, neașezându-se niciodată pentru multă vreme într-un singur loc; așadar, natura lui Lilith era schimbătoare, fiind încântată să încerce nenumărate înfățișări și trupuri. Nu a existat niciodată doar o singură Lilith. Până aici este clar.

Fiindcă Adam a fost făcut după chipul lui Dumnezeu, el reprezenta și o imagine a statorniciei din lume, pentru că Dumnezeu este prin definiție neschimbător. Părul de pe capul Domnului este ca o pădure, lacrimile, ca un râu, gura, ca un ocean. Fiecare parte a trupului lui Dumnezeu este și ea o imagine a lumii. Globul ocular are forma pământului, albul ochiului este ca oceanul care înconjoară pământul, Ierusalimul este pupila, iar Templul, oglindirea din pupilă. Asta credea Adam, în ciuda

prevenirilor lui Lilith. „E mai mult decât un joc de oglinzi“, îi spunea ea. Însă Adam refuza să asculte sau să întrebe de ce. Așa cum Lilith știa, orice are un rost: vântul îi slujește lui Dumnezeu, focul îngerilor, și apa demonilor. Pământul hrănește animalele, iar animalele se supun omului. „Și toate îi slujesc lui Lilith“, încheia ea, dar nu cu voce tare. „Deci și Adam.“

Despre timpul petrecut de Lilith cu Adam nu sunt prea multe de spus pe lângă povestea din Midraș. Dumnezeu a creat special pentru ei o grădină, cu patru râuri încântătoare, mulți copaci cu rod îmbelșugat și dobitoace minunate de tot felul. Câteva legi domneau în grădină, cum ar fi interdicția de a se scălda în apele râurilor, de a ucide animalele și, mai presus de toate, de a mânca din rodul Pomului Vieții, care creștea chiar în mijlocul grădinii. Pentru o vreme, Lilith a încercat să-l împingă pe Adam la fapte aventuroase, întreprinderi îndrăznețe și noi feluri de a gândi. Adam s-a împotrivit, pe de-o parte fiindcă iubea statornicia, și pe de alta fiindcă ura să i se spună ce să facă. Cel mai mult îi plăcea să stea printre făpturile nou create și să le dea nume. El a numit calul „cal“, câinele „câine“, animalului multicolor a cărui piele a slujit la acoperirea Tabernaculului i-a spus „tahaș“, iar delfinilor care au relații sexuale cu oamenii le-a zis „fiii mării“. Lilith lua forma acestor ființe și încerca să-i arate lui Adam ce sunt ele cu adevărat, dar Adam nu-i dădea nicio atenție, preferând să se încreadă în adevărul literelor alfabetului, care dezvăluie adevărata esență a lucrurilor pe care le numesc. „Alfabetul era înainte ca lumea să înceapă“, îi spunea el și-i întorcea spatele.

Luând forma făpturilor create de Dumnezeu, Lilith a devenit prietenă cu multe dintre dobitoace, stând de vorbă cu ele ceasuri în șir, căci pe atunci toate ființele

împărtășeau același grai. Unele dintre dobitoace îi plăceau pentru înțelepciunea și curajul lor firesc și se grozăvea printre ele sub înfățișarea unei pantere sau a unui taur cu coarne lungi; pe altele le disprețuia pentru prostia sau blândețea lor. Se spune că mai târziu Lilith a fost cea care a ucis boii și măgarii lui Iov.

Cel mai îndrăgit de Lilith era șarpele, ale cărui calități, după cum hotărâse Dumnezeu, semănau cel mai mult cu ale lui Adam. La fel ca Adam, șarpele stătea drept, pe două picioare, înalt cât o cămilă; la fel ca Adam, avea o minte ascuțită și capacitatea de a reflecta asupra problemelor intelectuale; la fel ca Adam, era înzestrat cu măiestrie; făurea obiecte minunate din aur și argint și cunoștea secretele pietrelor prețioase și perlelor. Când Lilith lua înfățișarea șarpelui, ei petreceau mult timp împreună, adânciți în vorbe sau ocupați cu meșteritul de bijuterii complicate, pe care Lilith le dăruia apoi lui Dumnezeu, atunci când acesta căuta prin grădină răcoarea zilei. Dumnezeu le considera frumoase și plăcute.

Lilith vorbea adesea cu șarpele, iar Adam a început să se simtă neglijat. „Nu ți-am dat voie să-ți petreci după-amiaza alături de șarpe“, îi spunea el lui Lilith. Sau: „Mă aștept să fii lângă mine pentru când am nevoie de tine“. Dar Lilith nu lua în seamă poruncile lui, iar Adam s-a plâns lui Dumnezeu. „E îndărătnică, neascultătoare, nu vrea să stea locului. E ca un clopot care nu tace. Mi-e teamă că-ți poate chiar nesocoti opreliștile, iar eu voi fi învinovățit pentru ce se poate întâmpla atunci.“

În ciuda acuzelor lui Adam, Lilith și șarpele au continuat să stea de vorbă. „Știi de ce vrea Dumnezeu să te supui lui Adam?“, a întrebat-o șarpele pe Lilith,

„și de ce îl oprește pe Adam să mănânce din rodul Pomului? Meșterii din aceeași breaslă se urăsc între ei (asta avea să fie scris mai târziu în Talmud) și vrea ca numai el să aibă puterea de a crea și distruge“.

Lilith a rămas cu Adam cât a putut să îndure, apoi a dispărut. Pentru o vreme, Adam a confundat-o cu șarpele, a cărui înfățișare ea o luase atât de des, iar când l-a văzut încolăcit pe ramurile unui copac, cu picioarele dibaci ascunse sub trupul său lung, a cugetat: „Las-o în pace, în curând se va sătura de jocul ei și va deveni din nou femeie.“

În final, adevărul a ieșit la iveală. Mânios de obraznicia lui Lilith, Dumnezeu a trimis trei îngeri pe urmele ei. Au găsit-o în Marea Roșie, unde crescuse un cuib de demoni, născuți poate din relația cu șarpele (Midrașul nu este clar în acest sens, deși ne spune cu prudență că nimeni nu trebuie să bea din apele mării). Îngerii i-au zis lui Lilith cu asprime că, dacă nu va zbura înapoi la Adam, o sută dintre copiii ei demoni vor fi uciși în fiecare zi. Lilith a răspuns că preferă această pedeapsă decât să se întoarcă la Adam și să fie roaba lui.

Acum Lilith se răzbună vătămând pruncii de sex masculin în prima noapte a vieții lor și pruncii de sex feminin până în a douăzecea zi. Puterile lui Lilith sunt la apogeu atunci când luna se face sângerie. Singura cale de a o alunga este de a lega la încheietura mâinii pruncului o amuletă cu numele celor trei îngeri urmăritori. Și asta se găsește în Midraș.

JIDOVUL RĂTĂCITOR



Înaintând pe Via Dolorosa, purtând pe umeri crucea de lemn și urmele însângerate ale loviturile de bici ale gărzilor romane, luat în derâdere și batjocorit de gloată, Iisus, simțindu-se însetat, s-a oprit lângă o fântână ca să ia o înghițitură de apă. Un evreu bătrân l-a îmbrâncit zicându-i să meargă mai departe. „Mă duc“, i-a răspuns Iisus, „dar tu vei aștepta până mă voi întoarce“, continuându-și apoi drumul spre Muntele Golgota. Astfel s-a născut legenda medievală a Jidovului rătăcitor. Marele lui păcat este că l-a ofensat pe Fiul lui Dumnezeu, iar pedeapsa este să rătăcească până la sfârșitul vremurilor, căci, pentru a se împlini Cuvântul lui Dumnezeu, Iisus nu se va întoarce până în Ziua Judecății.

În Evanghelia după Ioan (18:20–22) se spune că, atunci când soldații romani au venit să-l aresteze pe Iisus, unul dintre ei i-a dat o palmă peste față: poate că această scenă a inspirat povestea, care, desigur, nu are nicio autoritate biblică. În orice caz, legendei i-a luat aproape douăsprezece veacuri să se dezvolte pe deplin, timp în care evreul anonim a dobândit o serie de nume diferite. Unele sunt misterioase, cum ar fi Cartaphilus și Ahașveroș, altele explicitate, ca Buttadeus („Îmbrânțește-pe-Dumnezeu“ în portugheză) și Juan-Espera-en-Dios („Ioan-Care-L-Așteaptă-pe-Dumnezeu“ în spaniolă). Baltasar Gracián, un iezuit din secolul al XVII-lea, a încercat să fie clar și l-a numit Juan-de-Para-Siempre, „Ioan-Dintotdeauna“.

Începând din secolul al XIII-lea, în sprijinul poveștii au început să apară o seamă de mărturii. Un cronicar contemporan din Bologna consemna că, în 1223, împăratul Frederic al II-lea a auzit de pe buzele câtorva pelerini că au întâlnit în Armenia un evreu care era chiar cel pe care Iisus îl osândise să fie călător prin veșnicie. Istoricul englez Roger din Wendover, într-o cronică scrisă în 1228, afirma că același evreu, luat la întrebări de arhiepiscopul Armeniei, mărturisise că în vremuri demult apuse fusese în slujba lui Pilat din Pont. Câteva decenii mai târziu, Matthew Paris³⁶ spunea aceeași poveste în *Chronica Major*, adăugând că evreul s-a pocăit și și-a pus încrederea în mila Domnului. La 9 iunie 1564, autorul anonim al *Scurtei descrieri și istorisirii a unui evreu numit Ahașveroș* jura că l-a văzut pe Jidovul rătăcitor în Schleswig. El îl descria ca pe un bărbat înalt, cu părul lung și tălpi bătătorite de doi centimetri grosime, care vorbea fluent spaniola,

fiindcă trăise o vreme la Madrid. Unele dintre aceste cronici îi atribuie evreului o soție și mai mulți copii, care îl însoțesc în călătoriile sale.

Mai aproape de zilele noastre, povestea a continuat să fie dezvoltată de către nenumărați scriitori, printre cei mai cunoscuți fiind Eugène Sue (care îl leagă pe evreu de comploturile iezuite), Pär Lagerkvist (care îl vede ca pe un profet nerecunoscut), Mark Twain (pentru care evreul nu este decât un alt turist banal) și Jorge Luis Borges (care a întreșut povestea evreului cu cea a nemuritorului Homer). James Joyce i-a dat numele de Leopold Bloom și l-a obligat să rătăcească prin orașul Dublin pentru o zi întreagă care devine eternă. Echipa formată din Carlo Fruttero și Franco Lucentini l-a conceput ca pe un bărbat de vârstă mijlocie, fără o locuință stabilă, lucrând ca ghid turistic în Veneția, cu siguranță un oraș etern, dacă există vreunul.

Lăsând deoparte antisemitismul evident al legendei, noțiunea de călătorie ca pedeapsă este curioasă, deși apare și în alte povești. În cea a Olandezului zburător, de exemplu, despre căpitanul blestemat al corabiei rătăcitoare se spune că este în legătură cu diavolul. Pentru Sir Walter Scott, Olandezul zburător era o navă de pirăți „încărcată cu o mare bogăție, pe puntea căreia un înfiorător act de ucidere și piraterie fusese îndeplinit”. Robert Louis Stevenson, care din fericire nu cunoștea isteria de pe aeroporturi și reglementările de securitate de astăzi, susținea că „să călătorești plin de speranță este mai bine decât să sosești undeva” și nu ar fi fost de acord că peregrinările Olandezului zburător sau ale Jidovului rătăcitor ar trebui înțelese ca o pedeapsă. Să călătorești prin lume, să vezi peisaje exotice, să descoperi alte popoare și obiceiuri sunt îndeletniciri care, dincolo de farmecul de a reprezenta

ceva aventuros, au fost întotdeauna recomandate drept cea mai bună educație posibilă, atât pentru amatorii croazierelor scumpe de pe ocean, cât și pentru cei care-și asumă riscuri și se zgârcesc apelând la Airbnb.

Totuși, există o latură mai întunecată a acestei noțiuni de călătorie stevensoniene, poate cea la care s-a gândit Iisus atunci când a hotărât să-l pedepsească pe ofensator. În această variantă, motivul din spatele blestemului nu este acela de a-l obliga pe evreu să călătorească, ci să fugă. Evreul trebuie să-și părăsească domiciliul din pricina unui pogrom, pentru că este înfometat sau pentru că nu are loc de muncă. El trebuie să scape de amenințarea lagărelor de concentrare, a gulagurilor, a mercenarilor, a companiilor multinaționale petroliere, a echipelor de defrișări forestiere, a secetei și inundațiilor, a dictaturilor militare sau religioase. El trebuie să traverseze deșerturi întinse și munți înalți, să se aventureze pe mare cu crucea lui Hristos pe umeri, sau sub loviturile poliției și batjocura mulțimii. El trebuie să se silească să-și imagineze că de cealaltă parte va găsi oameni generoși care-l vor primi cu brațele deschise și-i vor permite să ducă o viață decentă, eliberat de o vină care nu i-a aparținut cu adevărat niciodată. El trebuie să aștepte într-un centru de refugiați din nordul Franței sau sudul Italiei, sau în convoaiele disperate ce fug de violențele din America Centrală sau Siria, sosirea Mântuitorului făgăduit, în timp ce încearcă să discearnă în depărtare sunetul mult-dorit al trâmbițelor Zilei Judecății.

36 Matthew Paris (cca 1200–1259), călugăr benedictin, cronicar și miniaturist englez (n. tr.).

FRUMOASA DIN PĂDUREA ADORMITĂ



Povestea ei este o poveste despre timp: timpul pierdut, timpul întârziat, timpul așteptării, visării, lipsei de experiență. Începe prost. La naștere, Frumoasa este binecuvântată de toate ursitoarele cu excepția uneia, pe care regele uitase să o invite și care, ca urmare, aruncă asupra copilei blestemul unei morți cauzate de înțepătura unui fus otrăvit. Nici poruncile regelui și nici magia ursitoarelor bune nu pot spulbera puterea pizmei: interzicerea tuturor fusurilor și preschimbarea somnului morții într-un vis nesfârșit nu vor îndepărta îngrozitorul blestem. În vreme ce adulții caută soluții ineficace, copila devine femeie, atinge un fus și se cufundă într-un somn adânc. În

aceeași clipă, castelul întreg adoarme în așteptarea sărutului dragostei adevărate care, într-o zi (își pun ei speranța), îi va trezi pe toți. Împrejurul Prințesei Adormite timpul se oprește.

Mai mulți scriitori au copiat metoda Frumoasei cu o intenție narativă asemănătoare: de a păstra lumea așa cum era odată, încremenită, dar încă vie, într-un castel prăfuit sau în Pompeiul îngropat. Așa stau lucrurile în povestea lui Rip Van Winkle, spusă de Washington Irving, în mănăstirea Shangri-La, descrisă de James Hilton în *Orizontul pierdut*, în *Mărturia mincinoasă a zăpezii*, de Adolfo Bioy Casares, în ciclul *Inelul Nibelungilor* al lui Wagner, când Wotan o adoarme pe Brünnhilde, în *La hotelul Bertram*, de Agatha Christie. România sub Nicolae Ceaușescu, Spania în anii 1960, statele americane dominate de mișcarea Tea Party de astăzi probabil că au găsit o inspirație neconștientizată în aceste exemple literare în care a fi adormit cu greu se poate distinge de a fi mort.

Somnul Frumoasei: oare asta o face atrăgătoare pentru Prinț? Că zace nemișcată și tăcută, cu ochii închiși, incapabilă să se împotrivească sau să reacționeze? Tânărul Pablo Neruda, într-unul dintre cele douăzeci de poeme de iubire ale sale, a transpus în versuri simple această veche fantezie masculină:

Îmi placi când nu vorbești pentru că parcă ești absentă
și mă auzi din depărtare, și glasul meu nu te atinge.
Pare că ochii tăi și-ar fi luat zborul
și pare că o sărutare ți-ar fi închis gura.³⁷

Edgar Allan Poe nu se ferea de cuvinte. În esul „Filosofia compoziției“, el a scris că „moartea unei femei frumoase e, fără îndoială, cel mai poetic subiect din lume“³⁸. O tăcere mai mare nici că este posibilă.

Moartea și somnul s-au îngemănat încă din primele după-amiezi ale literaturii. Cu mai mult de patruzeci de secole în urmă, în *Epopoea lui Ghilgameș*, poetul numea somnul fratele morții, iar această noțiune teribilă sau consolatoare și-a păstrat de atunci prestigiul întunecat. În somnul morții, timpul se oprește, așa cum ne spune Sfântul Anselm că este obiceiul în Paradis; în somnul nopților pământești, timpul continuă să curgă, dar visătorii sunt condamnați să aștepte clipa trezirii. În *Siete Partidas*, de Alfonso cel Înțelept, se relatează o poveste despre un călugăr curios să afle cum este timpul în Paradis. Într-o dimineață a auzit o pasăre cântând la fereastră. S-a dus în grădină ca să audă mai bine cântecul, și o voce i-a șoptit la ureche: „Aceasta este doar o secundă din timpul ceresc.“ Încântat la culme, s-a întors în chilie ca să afle că frații lui călugări muriseră de mult și că, în scurta clipă cât îi luase păsării să cânte, se scurseseră trei veacuri. În Paradis timpul (spun teologii) nu are durată, fiindcă fiecare moment oferă tot ce poți avea. În iad însă, timpul durează veșnic, pentru că nimic nu se petrece acolo: fără speranță nu se poate întâmpla nimic, cu excepția unei așteptări deznădăjduite. Carl Gustav Jung își amintea că un unchi de-ai săi l-a oprit odată pe stradă și l-a întrebat: „Știi cum îi chinuie Dumnezeu pe păcătoși?“ Jung a clătinat din cap. „Îi face să aștepte“, a răspuns unchiul și și-a continuat drumul.

Somnul Frumoasei: are loc în Paradis, sau în Infern? În castelul ei, timpul nu trece, lucru care ne

face să ne gândim la primul, dar somnul Prințesei este o așteptare nesfârșită, ceea ce ni-l sugerează pe al doilea. Dacă are loc în Paradis, trezirea ei nu se va petrece nicicând, fiindcă acolo trezirea ar presupune întreruperea unui prezent constant, un statu-quo binecuvântat în care Prințesa ar continua să fie frumoasă, veșnic nevinovată, veșnic dorită de prinți înveșmântați în albastru. Dar, dacă somnul ei este unul infernal, atunci Frumoasa doarme liniștit în chiar clipa dinainte de a-și pierde nevinovăția, fiindcă, dacă un Prinț ar veni să o trezească, el ar osândi-o la jugul Timpului, forțând-o să recupereze într-un singur moment trecerea anilor din lumea de afară. Frumoasa s-ar trezi, dar pielea i s-ar încreți brusc, vederea i s-ar încețoșa, dinții albi ca perlele i-ar cădea, părul auriu i-ar încărungi, iar prințul ei îngrozit ar avea vârsta unui posibil nepot, dacă nu strănepot. Nici în acest caz nu există un final fericit.

Acesta era poate adevăratul blestem al ursitoareii uitate de rege: ca Frumoasa să nu îmbătrânească elegant, să nu-și sporească treptat cunoașterea și experiența, să nu se bucure de învârtirea roții anotimpurilor. Să fie condamnată (dacă vrea să fie femeia pe care Prințul a văzut-o adormită) la chirurgie plastică, la Botox, la implanturi mamare, la injecții cu ser din glandă de maimuță.

Ea are însă și altă opțiune. Poate respinge blestemul, binecuvântările, curtenii adormiți, încălcarea regulilor de etichetă de către părinții ei, ba chiar și pe Prințul Constant. Și, imitându-le pe Nora lui Ibsen și pe Andrea lui Carmen Laforet (două dintre ficele Frumoasei din vremurile recente), poate să trântască ușa Castelului Fermecat și să înfrunte lumea cu ochii larg deschiși.

37 Pablo Neruda, *Douăzeci de poeme de iubire și un cântec de disperare*, trad. de Dan Munteanu Colán, Vellant, București, 2011 (n. red.).

38 Edgar Allan Poe, „Filosofia compoziției“, în *Principiul poetic*, trad. de Mira Stănculescu, Univers, București, 1971 (n. tr.).

PHOEBE



Dintre cei patru frați Caulfield din *De veghe în lanul de secară*, Phoebe este cea mai mică. Ea este cea mai inteligentă, cea mai empatică, cea mai puțin egoistă, cu intuiția cel mai bine dezvoltată. Allie, fratele care a precedat-o, nu s-a supărat niciodată pe nimeni și a murit foarte tânăr de leucemie. Apoi a urmat Holden, iar cel mai mare, D.B., a plecat la Hollywood, unde conduce un Jaguar și (după cum spune Holden) își prostituează talentul scriitoricesc. Familia Caulfield este o familie de literați: înainte de a se vinde la Hollywood, D.B. a publicat un volum de nuvele „grozave”, cu titlul *Peștișorul auriu*. Allie a scris poezii cu cerneală verde pe toate degetele și manșeta mănușii lui de baseball „ca să aibă ce citi când era în careu și stătea degeaba, că nu era nimeni care să zvârle

mingea“. Holden însuși este un cititor și caută în cărțile care îi plac logica absentă din lume. Lista lui de autori preferați este impresionantă: îi include pe Dickens, Isak Dinesen, Ring Lardner, Somerset Maugham (cu unele rezerve), Thomas Hardy, Shakespeare, Rupert Brooke, Emily Dickinson, F. Scott Fitzgerald și Hemingway. Phoebe scrie și ea cărți, despre o fată detectiv numită Hazle (*sic!*) Weatherfield. De obicei, Phoebe nu-și termină niciodată de scris cărțile.

Phoebe, după cum spune Holden, este „foarte sensibilă pentru un copil“. Dar „v-ar plăcea“, ne asigură el. „Vreau să spun că, dacă-i vorbești despre ceva, înțelege exact ce vrei să spui. Adică poți s-o iei oriunde. Dacă, de pildă, o duci la un film prost, își dă imediat seama că-i prost. Și dac-o duci la unul bun, își dă seama că-i bun.“

Phoebe are părul roșu, la fel cum îl avea fratele lor Allie, iar vara îl poartă foarte scurt, dându-l după urechile ei drăguțe. „Iarna“, explică Holden, „îl lasă să crească, și uneori mama îi face codițe, alteori îl poartă așa, pe spate. Dar e frumos oricum. Are numai zece ani. E cam țâr, ca mine, dar e frumoasă“. Nu știm dacă Holden a dat vreodată peste versurile Cântării Cântărilor: „Avem o soră micuță, care n-are încă țate. Ce vom face cu sora noastră în ziua când îi vor veni pețitorii?“ Holden nu merge atât de departe.

Când D.B. este plecat la Hollywood, slăbuța Phoebe îi ocupă camera cu patul și biroul supradimensionate, „că-i place să se întindă“. Păstrează bucățile sparte ale discului pe care Holden i l-a cumpărat (și apoi l-a scăpat accidental) pentru că îi place să facă ordine în lume și este supărată din cauza incapacității lui Holden de a face același lucru. Este cumpătată: îl poate ajuta material pe Holden dându-i

banii pe care i-a economisit de Crăciun, „opt dolari și optzeci și cinci de cenți. Adică nu, șaiszeci și cinci, că am mai cheltuit din ei“, explică ea.

Mai presus de toate, Phoebe poate să identifice cu exactitate rădăcina angoasei existențiale a lui Holden. „Ție nu-ți place nimic“, îi spune ea, pentru că, așa cum vede bine, Holden pare să nu-și poată găsi plăcerea în nimic. Dante l-ar fi plasat în cercul furioșilor „tot triști în dulcea soarelui lumină“³². Phoebe însă se bucură de lume și de provocările ei, fiind curajoasă și pregătită pentru orice, așa că, atunci când Holden îi spune că pleacă să ia drumul Vestului, își face bagajele și vrea să meargă cu el. Fără ca Holden să fie conștient sau să înțeleagă, ea îi servește drept ochi, fiind cu băgare de seamă la primejdiile din cale. Cu inima neînfricată, vrea să-i fie alături atunci când le întâmpină.

Undeva la mijlocul secolului al V-lea î.H., Euripide a scris o piesă despre Antigona, din care au ajuns la noi doar câteva fragmente. Antigona, a cărei mână iubitoare a spălat trupul fratelui ei Polinice și a turnat vinul ritual, este hotărâtă să-i îngroape rămășițele cum se cuvine, în pofida poruncilor regelui. „Dar îl voi îngropa“, spune ea într-unul din versurile care s-au păstrat, „și dacă trebuie să mor, zic că această nelegiuire este sfântă: mă voi întinde cu el în moarte și îi voi fi la fel de dragă așa cum îmi este el mie“. Holden încearcă să-și imagineze ce ar simți Phoebe dacă el s-ar îmbolnăvi de pneumonie și ar muri. Probabil că Phoebe ar simți aproape la fel ca Antigona.

Dar unde o duc pe Phoebe toată dragostea și devoțiunea, toată vigilența și statornicia, tot curajul și inteligența ei? Imaginea ei ancestrală în oglindă este probabil sora cea mică din povestea *Cele șase lebede* a

Fraților Grimm. Șase frați au fost preschimbați în lebede prin vrăjitorie și nu pot fi dezlegați de vrajă decât dacă sora lor cea mică le țese șase cămăși din urzici culese cu mâinile goale și nu rostește un cuvânt timp de șase ani întregi. Când cei șase ani sunt aproape să se încheie, fata este descoperită de un prinț care se îndrăgostește de ea pe dată și vrea să o ia de soție, dar, pentru că nu spune niciun cuvânt, curtenii lui îl conving că este o vrăjitoare și trebuie arsă. În ajunul execuției, în celula ei, cu mănunchiul de urzici, reușește să sfârșească ultima dintre cămăși cu excepția unei mâneci și le aruncă peste cele șase lebede. Frații își redobândesc forma omenească (cel mai tânăr rămâne cu o aripă împănată) și îi lămuresc prințului motivul tăcerii curajoase a surorii lor.

În această poveste totul se termină cu bine, dar se va termina totul cu bine și pentru Phoebe? În ultima pagină a cărții, privind-o pe sora lui așezată pe calul din carusel în timp ce plouă cu găleata, Holden se simte, aproape pentru prima oară, fericit. „Nu știu de ce”, spune el. „Pur și simplu pentru că era grozav de drăguță cum se tot învârtea, îmbrăcată în paltonașul ei albastru.”

Ca în povestirile despre Hazle Weatherfield pe care nu le termină niciodată, Phoebe strălucește puternic pe tot parcursul romanului, învârtindu-se în jurul fraților ei care au privirea încețoșată, fără să urmeze niciodată o orbită proprie, fără să ajungă niciodată la propria ei concluzie. Plângând un frate pe care știe că nu-l va mai vedea niciodată, ocupând camera primului născut risipitor din casa familiei, protejându-l și îndrumându-l pe Holden în starea lui vrăjită și corectându-i chiar visul himeric de a prinde copii într-un lan de secară la marginea unei prăpăstii („E «Dacă cineva *întâlnește* pe careva venind prin

lanul de secară», îi spune ea), Phoebe pur și simplu continuă să se învârtască, „îmbrăcată în paltonașul ei albastru“, în acordurile cântecului *Smoke Gets in Your Eyes*.

³⁹ Dante, *Divina Comedie*, trad. de George Coșbuc, Polirom, Iași, 2000; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. tr.).

SANG-JIN



Trei sunt sarcinile date de obicei eroinei sau eroului din basme; păsările care își caută regele în *Graiul păsărilor*, de Attar, trebuie să traverseze șapte văi sau șapte mări, dintre care penultima se numește a Uimirii, iar ultima a Stingerii; urgiile pe care le îndură Faraonul egiptean înainte de a-i dezrobi pe israeliți sunt zece; zece sunt și brăurile care îi purifică pe păcătoșii ce vor fi mântuiți în *Purgatoriul* lui Dante, dacă includem cele două brăuri preliminare și suprema Grădină a Edenului; muncile lui Hercule sunt în număr de douăsprezece. Încercările îndurate în orice întreprindere omenească variază ca număr și intensitate.

Opt sunt stadiile necesare izbăvirii călugărului budist decăzut Sang-Jin în clasicul roman coreean din

secolul al XVII-lea *Visul involburat al celor nouă*, atribuit de majoritatea istoricilor eminentului cărturar Kim Man-Jung. Fiecare dintre aceste opt stadii corespunde câte unei frumoase fecioare de basm cu care nu fără voie el face dragoste și al cărei nume sună blazatelor urechi occidentale ca ecouri ale celor aparținând vedetelor country-western: Phoenix-Curcubeu, Clar-de-Lună, Sfloasă-Gâscă-Sălbatică, Floare-de-Jasp, Nor-de-Primăvară, Orhidee-Melodie-de-Nai, Nor-de-Grauri, Val-Înspumat.

Sang-Jin (numele lui înseamnă „Adevărata natură originară” sau „Dorință trupească”) este pedepsit pentru încălcarea legilor maestrului său budist, Yoo-Gwan, conducătorul mănăstirii de pe Vârful cu Lotuși. După ce a fost ispitit de către Regele din Mare să bea vin, Sang-Jin, cu mintea tulbure, își folosește puterile mistice ca să transforme florile în giuvaiere, pentru a le mulțumi pe cele opt domnițe de basm. Pentru acest păcat este osândit să aibă destinul ciudat de a se reîncarna în cel mai brav dintre bărbați și de a trece printr-un fel de *Călătorie a pelerinului*⁴⁰ carnală. Sub numele de So-Yoo (Micul Oaspete), el renaște într-o familie săracă de la țară, fiind crescut apoi de mama lui rămasă văduvă. Odată ajuns la vârsta bărbăției, So-Yoo trece cu succes probele de la curte și intră în slujba împăratului ca arhivar imperial. Mai târziu dobândește iscusință de poet, muzician, diplomat și oștean și urcă pe scara socială, devenind cumnatul împăratului însuși.

Plasat în China dinastiei Tang din secolul al IX-lea, în epoca de aur a culturii cosmopolite chineze, *Visul involburat al celor nouă* este un bildungsroman magic, cronica unei educări în adevărurile confucianiste, daoiste și budiste. Întâlniri și despărțiri, despărțiri și întâlniri, acesta este drumul lumii – astfel rezumă un

înțelept budist călătoria de instruire a lui So-Yoo prin viață. Până la urmă, So-Yoo reușește atât să învingă o armată tibetană invadatoare, dispunându-și trupele în conformitate cu *I Ching*, cât și să se culce cu cele opt fecioare cărora le fusese hărăzit, chiar (în cazul celei de-a șaptea fecioare) în toiul unei bătălii teribile, luciul sabiei servind a lumânare de nuntă, iar zgomotul gongurilor oștirii înlocuind sunetul lăutelor. După atâtea succese, So-Yoo se vede deodată înfruntat de un călugăr în vârstă, care se dezvăluie a fi bătrânul său maestru și îi spune că tot ce s-a petrecut în viața lui de muritor nu a fost altceva decât un vis trecător, o viață întreagă de dragoste și război trăită într-o singură clipă de meditație profundă. Cu această revelație, So-Yoo (restabilit ca Sang-Jin) atinge iluminarea, și apoi se dedică predării doctrinei desăvârșite a Căii celei Drepte. La sfârșit el devine starețul mănăstirii de pe Vârful cu Lotuși, iar nemuritorii și dragonii, oamenii și spiritele îl venerază deopotrivă, așa cum îl veneraseră în trecut pe maestrul lui. Cele opt fecioare părăsesc la rândul lor căile lumești și caută iluminarea, devenind adevărate bodhisattva, suflete pioase în stare să atingă Nirvana, dar care din compasiune întârzie momentul, pentru a-i salva de suferință pe alți muritori. La urma urmei, așa cum fusese menit de la început, Sang-Jin și domnițele de basm pătrund, ținându-se de mână, în crângurile Paradisului budist.

De multe ori, pe parcursul aventurilor amoroase ni se oferă indicii despre natura iluzorie a ceea ce credem a fi lumea reală. „Să-l cunoști din auzite e una; pe când să-l vezi la față e cu totul altceva”⁴¹, spune cineva despre So-Yoo cu puțin timp înainte ca acesta să fie păcălit de o fată frumoasă care pretinde că este o fantomă, dar mai târziu se dovedește a fi reală. Nu

contează sensul iluziei – dacă o fată este de fapt o fantomă sau dacă o fantomă este de fapt o fată. „Întâlnirea între strigoi și oameni“, îi explică fata lui So-Yoo mai târziu, „are loc numai prin dragoste“. În final, ce contează este să știi că lumea simțurilor este ireală, iar lumea spiritului este cea adevărată; prima este doar o fantezie, a doua este singura realitate de luat în seamă.

Cât de uimitor că fapăturile visate sunt cele care ne spun că viața noastră este un vis. Segismundo din *Viața e vis* a lui Calderon se plânge că în lumea noastră bizară a trăi înseamnă doar a visa și că experiența ne învață că oricine trăiește visează ceea ce este până când se trezește. Prospero din *Furtuna* lui Shakespeare arată că suntem ca materialul din care sunt țesute visele și că viața noastră mărunță e întregită de somn. Tweedledee și Tweedledum îi spun lui Alice că este doar un obiect din visul Regelui Roșu și că, dacă ar fi să se trezească, ea ar „dispărea – ffft! – ca o lumânare!“.

La câteva luni după naufragiu, contemporanul lui Sang-Jin, navigatorul din Yorkshire Robinson Crusoe, singur pe insula sa, are un vis înfricoșător. Se vede așezat pe pământ în afara împrejurării lui și zărește deodată coborând dintr-un nor negru și mare un om înconjurat de flăcări strălucitoare. De îndată ce atinge pământul, omul înaintează spre visător cu o sulită lungă în mână, aparent gata de a-l ucide. Cu o voce înfiorătoare, îi spune: „Ținând seama că toate încercările nu te-au dus la pocăință, trebuie să te pregătești de moarte.“⁴² Lui Crusoe îi este cu neputință să descrie impresia rămasă în minte când s-a trezit și a descoperit că viziunea nu a fost decât un vis. Pentru el, greutățile vieții solitare de pe insulă

reprezintă realitatea îngrozitoare, iar visul nu este decât un avertisment. Pentru Sang-Jin, viața plină de dragoste și acțiune se descoperă a fi visul prevenitor.

Dacă Sang-Jin (în pielea lui So-Yoo) trebuie să-și încheie călătoria pământească prin fapte de vitejie și prin desfătări erotice și dacă toate aceste realizări, militare și amoroase, nu reprezintă decât umbra unei umbre, ce suntem noi, cititorii, umbre care urmăresc pe pagină umbra unei umbre? În mitul pe care Platon îl pune pe Socrate să-l povestească în *Republica*, realitatea percepută este doar umbra lumii reflectate pe peretele peșterii în care trăim, iar Socrate (și Platon însuși) privesc și ei la aceste umbre, luându-le drept realitate. Pentru bărbații și femeile din Coreea secolului al XVII-lea, China secolului al IX-lea (în care se desfășoară aventurile lui Sang-Jin) era o umbră întinsă și omniprezentă, atât amenințătoare, cât și ispititoare, ca un vis tulburător, cu multe fețe și tumultuos, din care într-o zi sperau să se trezească.

„Cine poate spune că este ceva, sau că nu este chiar nimic?“, cugetă So-Yoo către sfârșitul istorisirii. „Buddha spunea că trupul omului este făcut doar din apă, pământ, foc și aer, cu toate iluziile.“

40 *The Pilgrim's Progress*, roman alegoric publicat în 1678 de scriitorul englez John Bunyan (n. tr.).

41 Kim Man-Jung, *Visul involburat al celor nouă*, trad. de Tae Hyun Oum, Paralela 45, Pitești, 2009; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. red.).

42 Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, trad. de Petru Comarnescu, Minerva, București, 1971 (n. tr.).

JIM



Jim aparține de ceea ce Tennessee Williams numea „tipul fugarului“, împreună cu Jean Valjean din *Mizerabilii*, Martín Fierro, un gaucho dezertat din armată în epopeea argentiniană omonimă, Monstrul lui Frankenstein, evadat în Nordul înghețat, și condamnatul Abel Magwitch din *Marile speranțe*. Nu este definit de cine este el așa cum se cunoaște pe sine, ci de o stare de fugă impusă, obligat de lumea exterioară să „spele repede putina“. Dar cum? „Și mi-am zis așa“, îi explică el lui Huckleberry Finn, „«Dacă încerc să merg mai departe pe jos, câinii au să-mi adulmece urma; dacă fur o barcă și trec dincolo, au să vădă că barca lipsește și-au să știe unde să-l caute pe Jim»“⁴³. Prins între prejudecățile omniprezente ale albilor adulți și jocurile iresponsabile ale albilor

adolescenți, Jim încearcă să se îndrepte spre un loc utopic al drepturilor egale: un Stat Liber în romanul lui Mark Twain, *Calea Ferată Clandestină* către Canada în istoria americană, tărâmul căruței lin legănate în imaginația muzicii gospel a negrilor. Asemenea altor tovarăși fugari ai săi, Jim nu va ajunge acolo niciodată. El va fi recunoscut ca sclav eliberat, dar nu ca el însuși, orice ar fi însemnat pentru el această ființă magic invocată.

Lumea albilor are planuri pentru Jim: mătușa Polly, unchiul Silas și mătușa Sally „îl copleșiră cu laude“ ca să-l răsplătească pentru o „faptă bună“, „dându-i să mănânce tot ce-i poftea inima și scutindu-l de orice muncă“, așa cum ar fi tratat un credincios animal de companie. Tom Sawyer (cu urzeala lui fără noroc, inspirată de cărțile de aventuri pe care le citise) își închipuie că împreună cu Huck, după ce vor reuși să-și îndeplinească planul, îl vor duce pe Jim „înapoi acasă cu vaporul, clasa-ntâi“, îl vor plăti „pentru timpul pierdut“ și vor trimite „vorba despre sosirea lui, pentru ca toți negrii să-i iasă în întâmpinare și să-l ducă în orașel cu torțe și cu lăutari“ – o combinație între intrarea lui Hristos în Ierusalim și spectacolul de bâlci al unui urs care dansează. *Don Quijote* (una dintre cărțile citite de Tom Sawyer) l-ar fi putut inspira pe băiat să lupte împotriva nedreptății; în schimb, el găsește în nebunia livrescă a cavalerului doar fiorul aventurilor piraterești și puterea farmecelor din basme. Poate că dacă Jim ar fi dat de *Don Quijote*, ar fi interpretat-o altfel decât Tom.

Dar sclavii nu erau învățați să citească. În 1660, regele Carol al II-lea al Angliei și-a proclamat loialitatea față de credința protestantă, conform căreia, după cum propovăduise Luther, mântuirea sufletului depinde de putința fiecărei persoane de a citi pentru

sine cuvântul lui Dumnezeu. În consecință, regele a decretat ca The Council for Foreign Plantations⁴⁴ să-i instruiască pe băştinaşi, pe slugile din gospodărie şi pe sclavi în preceptele creştinismului. Dar proprietarii de sclavi nu s-au lăsat înduplecaţi. Se temeau că un sclav care a învăţat să citească Biblia ar putea citi şi tratatele aboliţioniste, ba chiar ar putea găsi în istorisiri din Scriptură, precum cea a lui Moise şi a Faraonului, justificări pentru a porni o revoltă. Decretul regal a fost puternic contestat în coloniile americane, şi cu cea mai mare intensitate în Carolina de Sud, unde, doar un veac mai târziu, au fost promulgate legi aspre care le interziceau tuturor negrilor, indiferent dacă erau liberi sau sclavi, să înveţe să citească. Aceste legi erau încă în vigoare pe vremea lui Mark Twain. Un sclav care a încălcat legea prima oară a fost bătut cu un bici din piele de vacă, a doua oară cu „pisica-cu-nouă-cozi“, iar a treia oară i-a fost tăiat buricul arătătorului. În câteva cazuri, sclavi care au căpătat ştiinţă de carte şi i-au învăţat şi pe alţii să citească au fost spânzuraţi.

Desigur, Jim nu ştie să citească. Dacă ar fi învăţat, cu o hotărâre stărnită de hotărârea stăpânului său „de a mă ţine în ignoranţă“, aşa cum arată Frederick Douglass în autobiografia sa, ar fi putut da peste justificarea pe care Aristotel o aduce sclaviei. „Căci a stăpâni şi a fi stăpânit nu este doar necesar, dar şi folositor“⁴⁵, argumenta în *Politica* acest filozof obsedat de ordinea socială. „Chiar de la naştere apare o diferenţiere în conducători şi în conduşi [...]. Utilitatea sclavilor se deosebeşte puţin de cea a animalelor domestice, căci şi unii, şi alţii oferă cu trupul lor ajutorul pentru cele necesare.“ Aristotel nu a considerat potrivit să explice că prin „cele necesare“ înţelege cele necesare lui şi clasei sale.

Toma din Aquino, în vasta lui *Summa theologiae*, echivala relația dintre stăpân și sclav cu cea dintre tată și fiu, susținând că atât fiul, cât și sclavul ar trebui să se bucure de anumite drepturi. „Fiul, ca fiu, este ceva al tatălui; în mod asemănător, și sclavul, întrucât este sclav, este ceva al stăpânului. Totuși, și unul, și altul, după cum sunt considerați ca un anumit om, sunt în sine ceva subzistent distinct de alții. Și de aceea, întrucât și unul, și celălalt sunt oameni, există într-un anumit fel dreptate față de ei. Și din acest motiv sunt date chiar unele legi cu privire la cele ce sunt ale tatălui cu privire la fiu sau ale stăpânului cu privire la sclav. Dar întrucât și unul, și altul sunt ceva al cuiva, în temeiul acestui fapt lipsește acolo rațiunea desăvârșită a dreptului și justului.”⁴⁶ Este, așa cum Toma din Aquino cu siguranță știa, un silogism superficial, în care concluzia se găsește implicit în premisă, fiindcă ceva avut în stăpânire – sclav, copil sau câine – nu poate, prin definiție, pretinde drepturile sau dreptatea revendicate de proprietarul său. Tatăl lui Huck este de acord cu Toma. Un tată care și-a crescut fiul ar trebui să se aștepte ca acesta „să-și ajute părintele”, iar un bărbat alb, care e cetățean serios, ar trebui să aibă mai multe drepturi decât „un pezevenghi de negru liber, [...] un diavol tuciuriu în cămașă albă, [...] un bagabont”.

De la Aristotel și chiar de mai devreme, fiecare societate care a acceptat îndreptățirea conceptului de sclavie l-a justificat pe baza a două presupuneri: că se cuvine ca aceia care se consideră (de la sine putere) superiori să aibă putere absolută asupra celor socotiți inferiori și că starea de sclavie este adesea pe placul celor robiți. „Este spre binele tău” și „Mă doare mai

tare decât pe tine“ sunt cele două expresii aberante ale părinților care cred în proverbul „Cruți nuiăua, strici copilul“⁴⁷.

În prefața clasicului roman sadomasochist *Povestea lui O*, literatul Jean Paulhan, sub titlul „Fericirea în sclavie“, relatează istoria eliberării sclavilor din Barbados, în 1838. Aproximativ două sute de bărbați și femei cărora li s-a acordat libertatea s-au întors la vechiul lor stăpân, un oarecare domn Glenelg, și l-au implorat să-i primească înapoi. Glenelg, poate din respect pentru legile împotriva sclaviei, a refuzat. Foștii sclavi au protestat cu o violență crescândă, iar apoi au trecut la masacrarea lui Glenelg și a întregii sale familii. După aceea, spune Paulhan, s-au întors la colibezele lor și și-au reluat muncile obișnuite. Dacă această poveste este adevărată, trebuie să fi provocat multe „Ți-am zis eu“ în rândul proprietarilor de sclavi rămași în Sudul american.

Dar, spre deosebire de sclavii din Barbados, Jim nu este mulțumit de condiția lui și, dacă ar putea ajunge într-un port liber, cu siguranță că nu ar cere să se întoarcă pe plantație. Ni se povestește despre moralitatea lui (ca atunci când batjocorește pilda lui Solomon sau manifestă milă pentru fiul întemnițat al lui Ludovic al XVI-lea), despre credințele lui (în puterea magiei, datorită de a arăta respect morților și adevărul celor arătate în vis), despre hotărârea lui de a fi liber, de a deveni prin drepturi propriul lui stăpân și de a-și revendica familia („Zicea că ăla dintâi lucru pe care o să-l facă odată ajuns într-un stat liber va fi să pună bani deoparte, fără să cheltuiască nici măcar o lăascaie, și, când o să aibă destule parale, o să-și răscumpere nevasta, sclavă la o fermă de lângă casa domnișoarei Watson. După aia o să muncească

amândoi ca să-și răscumpere cei doi copii, și dacă stăpânul lor n-o să vrea să-i vândă, au să pună pe un abolitionist să-i răpească“).

Când am citit prima oară *Huckleberry Finn*, cam pe la vârstă lui Huck, ce m-a emoționat cel mai tare a fost legătura din ce în ce mai puternică dintre Huck și Jim. În Jim, Huck găsisse (credeam eu) un fel de tată, imaginea inversată a tatălui său abuziv și bigot, un tată care avea nevoie de Huck ca să supraviețuiască în lumea mare și rea, un Oedip în raport cu Antigona reprezentată de Huck. L-am invidiat pe Huck pentru că știam că avea nevoie de Jim în aceeași măsură în care Jim avea nevoie de el.

În ciuda indiciilor răspândite pe tot cuprinsul romanului, în ciuda perspectivelor care ni se oferă asupra personajului, Jim este încă interpretat doar în termenii condiției sale de sclav. Toni Morrison judeca portretizarea lui Jim ca „un costum de clovn prost confecționat, care nu poate ascunde omul care-l poartă“ și vedea în finalul romanului efortul lui Mark Twain de a împăca „un public format din cititori rasiști“ prin transformarea lui Jim într-un „bufon atât de desăvârșit“. În piesa *Oedip Rege* a lui Sofocle, clarvăzătorul Tiresias îl numește pe Oedip un „biet nebun“.

Acest public rasist identificat de Morrison este și cel din ziua de azi, pentru că, în Statele Unite fără îndoială, rasismul colorează totul. Expresia este groaznic de potrivită. Dacă instituirea unei ierarhii sociale în alb și negru a lăsat loc pentru sclavie sau dacă sclavia a necesitat o justificare pe care societatea a inventat-o sub forma unei ierarhii de alb și negru este o chestiune care poate fi dezbătută la nesfârșit.

Dar cum rămâne cu Jim?

Sclavia a fost practică în Lumea Nouă încă din primele zile ale guvernelor coloniale; la momentul Declarației de Independență americane din 1776 era încă legală în toate cele treisprezece colonii. Sclavia nu a fost abolită la nivel național decât aproape un secol mai târziu, în 1865, când Al Treisprezecelea Amendament a eliberat ultimii patruzeci de mii de sclavi rămași în ultimele două state sclavagiste, Kentucky și Delaware. Cu câteva decenii mai devreme, Alexis de Tocqueville observa că în Statele Unite o societate multirasială fără sclavie este, în opinia lui, irealizabilă, fiind convins că prejudecățile adânc înrădăcinate împotriva negrilor vor lua amploare dacă li se vor acorda mai multe drepturi. Cu alte cuvinte, nu căuta cauza; domolește tratamentul și nu vei agrava simptomele.

Această atitudine se perpetuează și astăzi, imediat sub suprafață, în Statele Unite. De îndată ce autoritățile par să înmoaie discursul împotriva prejudecăților, cuvintele tatălui lui Huck revin în dezbaterile publicului. În 2018, plângerile adresate Comisiei pentru Egalitate de Șanse la Angajare au crescut cu 17% față de anul precedent și, potrivit statisticilor FBI, infracțiunile motivate de ură au crescut în 2017 cu aproape o mie de cazuri; puțin sub 50% din toate infracțiunile motivate de ură din Statele Unite sunt comise împotriva negrilor. Unul din șaiszeci și cinci de negri uciși în Statele Unite este răpus de poliție; aproximativ 25% dintre aceste victime sunt neînarmate. Jim este încă fugar.

Revista *Forbes* anunța că, în 2018, Statele Unite erau țara cu cel mai mare număr de miliardari din lume, majoritatea lor ducând, putem presupune, vieți fericite. Cu patruzeci și cinci de ani înainte, în 1973, Ursula K. Le Guin a publicat o povestire numită *Cei*

care pleacă din Omelas. Omelas este un oraș în care toată lumea se bucură de o viață cu totul fericită. Singura condiție pentru această fericire colectivă este ca, o dată pe an, în timpul Festivalului Verii, fiecare cetățean să stea la rând pentru a trece printr-o cameră îngustă aflată la subsolul uneia dintre cele mai frumoase clădiri ale orașului, în care un copil despuiat (Le Guin nu ne spune nimic despre sex sau culoarea pielii) este ținut închis, zăcând în propriile dejecții. Copilul nu a stat întotdeauna în acea cameră și își poate aminti lumina soarelui și vocea mamei sale. „O să fiu cuminte“, spune el. „Vă rog, lăsați-mă să ies. O să fiu cuminte!“⁴⁸

Le Guin adaugă că, din când în când, se întâmplă ca vreun cetățean să se ducă să vadă copilul și să nu se întoarcă mulțumit acasă. Uneori, câte unul va păși în stradă și va continua să meargă, ținând-o drept înaintea spre ieșirea din orașul Omelas. Le Guin spune că nu știe încotro se îndreaptă acești oameni, dar știe că sunt unii care pleacă din Omelas.

⁴³ Mark Twain, *Aventurile lui Huckleberry Finn*, trad. de Petre Solomon, Garamond, București, 1993; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. tr.).

⁴⁴ The Council for Foreign Plantations a fost un organism înființat de Coroana britanică pentru a promova comerțul și pentru a inspecta și îmbunătăți plantațiile din coloniile britanice (n. tr.).

⁴⁵ Aristotel, *Politica*, trad. de Alexander Baumgarten, Ed. Iri, București, 2001 (n. tr.).

⁴⁶ Toma din Aquino, *Summa theologiae*, vol. III, Q. 57, art. 4, trad. de Emanuel Grosu, Polirom, Iași, 2016 (n. red.).

⁴⁷ Proverbele lui Solomon, 13:25 (n. tr.).

⁴⁸ Ursula K. Le Guin, „Cei care pleacă din Omelas“, trad. de Diana Geacăr, în *Poesis international*, nr. 2/2019 (n. red.).

HIMERA



Royal Tyrrell Museum din Alberta, Canada, este pe bună dreptate renumit pentru colecția sa de dinozauri. Dar probabil că exponatul cel mai ciudat este nu unul dintre scheletele uriașe ale fiarelor care cutreierau pământul pe vremea în care nu erau oameni să le vadă, ci o vitrină în care sunt prezentate la o scară mărită forme de animale marine microscopice, ce nu au fost hărăzite să rămână în existență mai mult de un scurt moment din timpul vast al preistoriei, acum trei sute de milioane de ani. Plutind într-o mare mohorâtă de plexiglas, cu corpurile lor transparente schițate de contururi albe și luminoase mult mai mari decât dimensiunea lor reală, aceste crochiuri neizbutite de vietăți îi par unui observator neexperimentat strâmbe și asimetrice ca

într-un coșmar, eforturi șovăielnice de a înfățișa creaturi ipotetice, de parcă un artist ar fi mângălit figuri cu ochii închiși și apoi, dându-și seama de ce a făcut, le-ar fi șters pentru totdeauna. Aceste fantome niciodată împlinite sunt printre cei mai înspăimântători monștri văzuți vreodată, în comparație cu care Meduza și vasiliscul sunt blânzi, aproape pământești. Viața de pe planeta noastră începe cu monștri, nu cu speciile comune cu care suntem obișnuiți.

Cuvântul „monstru” provine din verbul latin *monere*, „a avertiza”. Monstrul este prodigiul, ciudatul, fapta neobișnuită, lucrul neașteptat, ceea ce poate fi văzut rar sau niciodată. Horațiu, referindu-se la ceva monstruos de imposibil, vorbește despre lebede negre, neștiind că exact în aceeași clipă (așa cum sublinia Borges) cârduri de lebede negre întunecau cerul Australiei. Există întotdeauna posibilitatea, oricât de mărunță, ca așa-numitul monstru imposibil să pândească chiar acum într-un colț obscur al universului.

Pentru că ne lipsește ingeniozitatea naturii care, ne spune Dante, „balene însă și-elefanți de ține și acum, cu mult mai dreaptă ea s-arată”⁴⁹, monștrii noștri imaginari sunt variante mai mari sau mai mici la ceea ce natura a zămislit deja ori simple îmbinări de fărâme și bucăți din ce se poate vedea în orice grădină zoologică. Pește, pasăre sau leu în combinație cu o femeie; cal, taur sau șopârlă, cu un bărbat; armăsari și șerpi care zboară; născociri teologice cu multe brațe ca Șiva sau cu o triplă individualitate ca Sfânta Treime; dragoni cu o mie de capete sau oameni fără niciunul: bestiarele noastre imaginare sunt doar puțin mai mult decât versiuni ostentative de *cadavre exquis*, jocul inventat de suprarealiști care constă în desenarea, pe o

bucată de hârtie împăturită de mai multe ori, a unei părți a trupului fără a vedea ce făcuseră jucătorii anteriori. Rezultatul este adesea absurd sau amuzant, dar rareori la fel de uimitor ca o girafă sau un ornitorinc. Așa cum Dumnezeu îi spune lui Iov pe un ton puțin lăudăros: „Știi struțul?: are aripi ce-n umbra lor se-ntind; vai, struțul: ce frumoase sunt aripile lui!”

Atât de înrădăcinată este credința noastră în monștri, încât Cristofor Columb, observând trei lamantini aproape de gura fluviului Orinoco, a notat în jurnal că a văzut trei sirene înotând în mare, adăugând cu o precizie meticuloasă că „nu sunt așa de frumoase precum se spune”. Monștrii noștri există fiindcă vrem să existe, poate pentru că avem nevoie ca ei să existe.

Himera este monstrul hibrid arhetipal. Homer o descria ca fiind „o iasmă/ Nebiruită, din viță de zei, nevăzută de oameni: / Leu înainte, în spate un balaur și capră la mijloc,/ Groaznic din gură pufnind văpăi de mânie-arzătoare”⁵⁰. Hesiod o face să fie fiica unui alt monstru, femeia-viperă Echidna, și ne spune că înfricoșătoarea Himeră este uriașă, sprintenă și viguroasă, cu trei capete, asemenea câinelui Cerber care păzește intrarea în Infern: „Gătu-i trei capete-avea: unul de leu în mânie,/ Altul de capră, al treilea de șarpe, puternic balaur”⁵¹. Alți poeți au scris că Himera a dat naștere Sfinxului (învins de Oedip) și Leului din Nemea (ucis de Hercule). Ea însăși a fost biruită de eroul Belerofon călare pe calul înaripat Pegas. Monștrii din imaginația noastră par să sfârșească rău întotdeauna.

Și totuși, câțiva dintre monștrii închipuiți de strămoșii noștri au fost suficient de rezistenți ca să supraviețuiască trecerii timpului. Spre deosebire de Himeră, centaurul și sirena, balaurul și grifonul,

căpcăunul și satirul hoinăresc încă prin lumea noastră. Hимера, în schimb, este mai mult un simbol decât o faptură. Potrivit lui Robert Graves, Hимера reprezenta pentru greci un simbol calendaristic al anului tripartit, „ale cărui simboluri sezoniere erau leul, capra și șarpele”⁵². Pentru noi, cei de acum, Hимера reprezintă imposibilul, cuvântul cu care numim ceva ce poate fi imaginat, dar niciodată atins, cum ar fi o viață lipsită de durere sau o societate dreaptă pentru toți.

Care sunt monștrii noștri astăzi? Cei pe care nu putem suporta să-i includem printre oameni, cei împotriva cărora suntem preveniți din pricina faptelor lor „inumane”. Hitler, Stalin, Pinochet, Bashar al-Assad, criminalii în serie și violatorii sunt cu toții numiți monștri fiindcă au făcut lucruri despre care ne place să ne închipuim că nicio ființă omenească nu le-ar putea face. Anticii erau mai înțelepți. Zeii și monștrii lor aveau calități și defecte supranaturale, dar aveau și obișnuite defecte și calități omenești: Polifem era neghiob, Cerber era lacom, centaurii erau înțelepți, Melusina, femeia-șarpe din Lusignan, era seducătoare, Pegas se lăuda cu viteza lui, iar Hidra, cu puterea. Acești monștri sunt memorabili fiindcă, la fel ca noi, oamenii, pot simți mândrie, ură sau poftă trupească – precum și invidie sau istovire –, fiindcă, mai presus de frica pe care ne-o inspiră, ne impun respectul ca făpturi de pe acest pământ, dorind bunătate asemenea nouă și suferind ca noi. Jean Cocteau sugera că Sfînxul și-a găsit sfîrșitul pentru că însăși această creatură i-a șoptit lui Oedip răspunsul la ghicitoare, fiind îndrăgostită de el.

Spre deosebire de epoca înaintașilor noștri, a noastră este și credulă, și sceptică. Pretindem că suntem raționaliști și orientați către știință, dar

creдем în omuleții verzi din spațiu (Compania de Asigurări Saint Lawrence din Altamonte, Florida, oferă polițe de asigurare împotriva răpirii de către extraterestri), în Yeti, Omul Zăpezilor, și în Monstrul din Loch Ness (sunt organizate excursii pentru posibile observări), în vampiri (destul de recent, în februarie 2004, în România câțiva membri ai unei anumite familii Petre s-au temut că una dintre rudele lor decedate a devenit vampir; i-au dezgropat cadavrul, i-au smuls inima, au ars-o, au amestecat cenușa cu apă și au băut-o). Anticii își făceau monștrii sociabili, dar se simțeau și răspunzători pentru existența lor: Minotaurul s-a născut din cauza poftei trupești a lui Pasifae, iar sirenele au căpătat viață pentru a-i împiedica pe navigatori să depășească limitele interzise. După cum explica istoricul Paul Veyne, „firește că [anticii] au crezut în propriile lor mituri!“ Dar le-au crezut adevărate? Adevărul, răspunde Veyne, „reprezintă o peliculă de automulțumire gregară ce ne separă de voința de putere“⁵³.

Astăzi credem în monștri, dar nu vrem să ne simțim răspunzători pentru ei. Pentru noi, existența unui monstru ca Hимера nu mai este o chestiune de adevăr, ci de ocolire a adevărului, de a refuza să recunoaștem că suntem capabili, fiecare dintre noi, de cele mai admirabile fapte și de cele mai abjecte crime.

⁴⁹ Dante, *Divina Comedie*, trad. de George Coșbuc, Polirom, Iași, 2000 (n. tr.).

⁵⁰ Homer, *Iliada*, trad. de George Murnu, Univers, București, 1985 (n. tr.).

⁵¹ Hesiod, *Nașterea zeilor (Teogonia)*, trad. de Dumitru T. Burtea, Univers, București, 1973 (n. tr.).

52 Robert Graves, *Miturile Greciei antice*, trad. de Ciprian Șiulea, Polirom, Iași, 2018 (n. red.).

53 Paul Veyne, *Au crezut grecii în miturile lor?*, trad. de Bogdan Ghiu, Univers, București, 1996 (n. tr.).

ROBINSON CRUSOE



Nu debarcăm niciodată pe o insulă pustie fără să ne dorim să o părăsim. Ancorați pe continent, visăm să navigăm dincolo de orizont și să ajungem pe un țărm sălbatic, unde să construim o lume așa cum credem de cuviință și să devenim stăpânitori despotici ai unui mic univers personal. Dar, odată ajunși pe insulă, suferind de frig, foame, teamă, plictiseală și disperare, nu ne putem gândi decât la o cale de întoarcere. Când a fost întrebat ce carte ar lua pe o insulă pustie, G.K. Chesterton a răspuns: „*Ghidul practic al construcției de corăbii*, de Thomas.“

Nu ar trebui deci să ne surprindă faptul că locuitorii unei insule au fost cei care au populat mările lumii cu insule inexistente, inventându-le geografii minunate și povești palpitante. Un popor

continental nu prea are nevoie de recrearea altor ținuturi: dincolo de acei munți, de acele păduri sau de acele văi viețuiesc cu siguranță alți oameni, care reprezintă propria lor oglindire și ale căror istorii sunt ecouri ale propriilor lor istorii. Pe o insulă însă nu există „alte ținuturi”: totul este nemijlocit perceptibil, nimic nu este ascuns. Iată motivul pentru care anglosaxonii, pentru a face să apară ca prin vrajă alte feluri de a fi, au inventat insule nevăzute, aflate întotdeauna dincolo de orizont, insule care într-o zi ar putea fi sau nu descoperite, dar care nu au nevoie de nicio prezență fizică pentru a exista. Preistoria acestei cartografii imaginare se regăsește în Grecia, China și în lumea arabă, însă cele trei categorii fundamentale în care se încadrează, fără excepție, orice insulă imaginară au fost visate și definite în nu mai mult de două veacuri de către locuitorii insulari ai Marii Britanii: Utopia lui Thomas Morus, regatele insulare vizitate de căpitanul Lemuel Gulliver și insula lui Robinson Crusoe.

Pe 25 aprilie 1719 apăreau la Londra două volume *in-octavo* purtând titlul *Viata și ciudatele aventuri neașteptate ale lui Robinson Crusoe din York, marinar*, pretinse a fi o relatare adevărată, „scrisă de el însuși”. Cartea a avut un succes imediat. După autorul secret, Daniel Defoe, nu era vorba de o ficțiune: el inventa istorisiri verosimile, în tradiția istoricilor pe care Herodot îi repudiasse. Conta prea puțin că nu era o carte care să reprezinte mărturia de încredere ce se pretindea a fi: caracterul direct al cumplitei narațiuni era de ajuns ca să-i convingă pe cititori de acuratețea ei. Povestitorul putea fi fictiv, susțineau cititorii lui Defoe, dar evenimentele povestite erau reale.

Chiar așa și erau. Cu vreo cincisprezece ani înainte de publicarea cărții, în 1704, un marinar pe nume

Alexander Selkirk a fost abandonat de căpitanul lui din motive necunoscute pe o insula nelocuită, Juan Fernández, aproape de coasta chiliană, de unde avea să fie salvat cinci ani mai târziu, în 1709. Povestea lui Selkirk l-a inspirat pe Defoe, care a extins-o și îmbunătățit-o, transformând relatarea marinarului în cronica de întemeiere a unei societăți primitive care, conform unuia dintre prestigioșii și entuziaștii săi cititori, Karl Marx, „ilustra teoria economică în acțiune”. Crusoe este *Homo primus*, un Adam care pune bazele tuturor artelor și meșteșugurilor omenesti. Insula lui devine modelul exemplar pentru toate activitățile umane și, în dezvoltarea ei unică, arată posibilitățile intrinseci ale unei societăți viabile. El își poate imagina filozofic posibilitățile unei lumi cu totul noi, fiindcă (după cum remarcă savantul german Hans Blumenberg) „naufragiul, așa cum este privit de supraviețuitor, reprezintă imaginea unei experiențe filozofice primordiale”.

Deși, la sfârșit, Robinson Crusoe se întoarce pe pământul natal, cititorii știu că el nu va părăsi niciodată cu adevărat insula unde a fost stăpânul lumii, stăpân al propriului său domeniu: oriunde altundeva, el este doar un englez printre alții. Indiferent de dorința lui Selkirk, Robinson nu poate fi salvat de pe insulă. Borges, în sonetul *Alexander Selkirk*, din 1964, pune aceste cuvinte în gura modelului original al lui Crusoe, la sosirea lui înapoi în Anglia:

Și nu mai sunt acel ce ne-ncetat
Privea cu jind întinderea pustie.
Ce-ar trebui să fac ca să se știe
Că-aici sunt izbăvit, răscumpărat?⁵⁴

După cum cititorii lui Crusoe știu, nimeni nu debarcă pe o insulă pustie pentru prima oară. Chiar atunci când credem că nimeni nu a mai pus vreodată piciorul pe acea fâșie anume de nisip, faptul sosirii există deja în memoria noastră literară. Începând cu acea dimineață din luna octombrie a anului 1659, când Crusoe a ajuns pe insulă, cu mai multă sau mai puțină speranță, i-am repetat la nesfârșit gestul primordial. Familia elvețiană Robinson, grupul veșnic naufragiat de pe *Insula lui Gilligan*, discipolii Împăratului Muștelor, concurenți vrednici de milă din reality show-uri, entuziastul Neil Armstrong pe insula reprezentată de Lună – toți urmează coregrafia stabilită de Daniel Defoe pentru bietul său gentleman englez. Pentru că, desigur, Crusoe este un gentleman. Credința lui este cea a Bisericii Anglicane (a lăsat pe epavă și câteva cărți papistașe); îi socotește sălbatici pe toți cei care nu sunt ca el (canibali, negri); își asumă cu aplomb sarcina de a aduce civilizația în lumea neîmblânzită de dincolo de hotarele imperiului (chiar dacă această lume nu reprezintă mai mult de un pâlcc de stânci bătute de vânt). Știe cum să facă totul: să construiască o casă, să înalțe un gard, să deseneze hărți ale teritoriului virgin, să argăsească pielea de capră, să-și coasă singur îmbrăcămintea, să semene grâu, să confecționeze vase din lut ars, să gătească. Atâtea sarcini îndeplinite în numele Coroanei Britanice și nimeni care să-i admire truda!

Așa că Defoe îl introduce pe Vineri, servitorul lui Crusoe. Fără primitivul, necivilizatul Vineri, faptele lui Crusoe ar rămâne din păcate necunoscute, lipsindu-le publicul potrivit. Fără umbra lui (pentru că, la urma urmei, ce este Vineri altceva decât un Crusoe mohorât și necioplit, la fel de singuratic și de

nefericit precum cel englez?), Crusoe ar dispărea. Asemenea precursorului său grec, plutind în derivă de la o insulă la alta până ce i-a fost îngăduit să se întoarcă acasă, el ar deveni un Nimeni. Nici măcar un Nimeni, fiindcă înainte ca Vineri să apară în poveste Crusoe este fără de nume, lipsind cineva care să-l întrebe ceva – adică un tovarăș de vorbă, posibilitatea limbajului în acțiune, a gândirii rodnice. Caietul în care Crusoe își notează observațiile nu este suficient ca să-i ofere o identitate: scriitorul are nevoie de un cititor ca să dea viață cuvintelor sale, fiindcă, așa cum știm, literatura este o artă binară. Nici câinele, pisica, papagalul și capra care apar succesiv în viața naufragiatului nu sunt de ajuns: ele sunt animale de companie, dar nu parteneri de dialog, un public care asistă ca o momâie la monologurile sale. Vineri, în schimb, are darul învățării limbilor străine și, cu un talent mai mare decât al lui Crusoe, va deprinde limba lui Shakespeare, în care Crusoe îl educă în principiile religiei creștine. Însă Crusoe nu va învăța limba lui Vineri și, prin urmare, nu va afla niciodată nimic despre minunatul sistem de credințe pe care Vineri i l-ar fi putut dezvălui. Pe scurt: prezența lui Vineri este necesară pentru existența lui Crusoe. În 1819, în *Divanul occidental-oriental*, Goethe a publicat o poezie despre frunza preistoricului ginkgo biloba, care pare să aibă un singur lob, dar de fapt are doi:

Frunză ce-acest pom împresuri,
Dar din Răsărit, aștepti
Ca, prin tainice-înțeleșuri
Să-i încânți pe înțelepți.

O făptură ești, ce-ntruna
Despărțită-n sine-i, ori
Două, care veșnic una

Ochilor să pară vor?

Am răspuns la întrebare,

Știu deplinu-i înțeles:

Au în cânturi nu simți oare

Unul că-s și doi, ades?⁵⁵

Vineri exista în imaginația lui Crusoe dinainte ca el să părăsească docurile din Hull. Cu mult înainte să descopere urmele pașilor lui Vineri pe nisip, sălbaticul se afla deja în mintea lui Crusoe drept cineva al cărui destin, fiindcă nu este englez, creștin sau alb, este de a-l sluji pe gentlemanul care deține toate aceste admirabile însușiri. Pentru Vineri și pentru urmașii lui, Declarația drepturilor omului, proclamată un secol mai târziu, nu va avea nicio însemnătate. Sclavia va fi abolită, într-adevăr, dar va fi înlocuită doar cu alte forme de servitute: exploatarea prin muncă a copiilor, salarii insuficiente, exproprieri de terenuri, comerț sexual, genocid, distrugerea resurselor naturale, foamete indusă industrial, strămutări, exil forțat. Destinul lui Vineri este, așadar, dacă nu să fie sclav, atunci să fie mereu ceva mai prejos decât Crusoe. Rolul lui este de a fi instruit ca să slujească pe câmp, în fabrică, birou sau atelier, de a lucra pentru un stăpân, de a fi umil și supus. Poate că, pentru a preda această lecție despre artele nedreptății, Rousseau a ales ca *Robinson Crusoe* să fie cartea de pe noptiera lui Émile.

⁵⁴ Jorge Luis Borges, „Alexander Selkirk“, în *Poezii*, trad. de Andrei Ionescu, Polirom, Iași, 2017 (n. red.).

⁵⁵ Goethe, „Gingko biloba“, trad. de A. Covaci, în *Opere*, vol. 1, *Poezia*, Univers, București, 1984 (n. tr.).

QUEEQUEG



Singurul loc străin cu adevărat este trupul pe care îl locuim. Restul este deschis explorării. Cele mai îndepărtate stele și cele mai adânci zone din oceane sunt deschise curiozității umane, însă ceea ce numim „al nostru“ este al nostru numai printr-un act de credință. Ne recunoaștem fața în oglindă, numai că imaginea este întoarsă, de la stânga la dreapta, iar spatele ne este la fel de necunoscut precum cealaltă față a Lunii (mai mult sau mai puțin, întrucât acea zonă până nu de mult secretă este explorată cu mare atenție de chinezi). Pielea noastră de adulți acoperă o arie de 1,95 metri pătrați, din care majoritatea dintre noi abia pot vedea direct o treime. John Donne, în *Imn către Dumnezeu, Dumnezeul meu, în suferința mea*, observă că „medicii, prin dragostea lor, au

devenit cosmografi, iar eu, harta lor“. Medicii noștri pot explora harta aceasta mult mai temeinic decât noi; este ca și cum noi am avea întipărită pe piele o carte pe care doar alții o pot citi.

La vreo cinci secole de la inventarea tiparului de către Gutenberg, Kafka, în povestirea sa *Colonia penitenciară*, a imaginat o mașinărie infernală alcătuită din trei părți: cea inferioară, unde prizonierul condamnat e pus să se întindă, se numește Patul, partea superioară este Desenatorul, iar cea din mijloc, mobilă, este Grapa. Aceasta din urmă constă din două rânduri de ace: unele scurte, altele lungi. Acele lungi inscripționează pe pielea prizonierului legea care a fost încălcată, iar acele scurte picură apă pentru a spăla sângele, astfel încât inscripția să rămână curată. Întregul dispozitiv este o mașină de scris automatizată, o mascaradă monstruoasă a invenției lui Gutenberg, care, potrivit istoricului Elizabeth Eisenstein, „a făcut astfel încât cuvintele lui Dumnezeu să pară multiforme, iar lucrarea sa mai uniformă“. Oroarea mașinii lui Kafka rezidă în faptul că persoana condamnată nu cunoaște conținutul inscripției.

În *Moby Dick*, harponierul Queequeg poartă pe piele hieroglife tatuate de un răposat profet și vizionar de pe insula sa, Kokovoko, semne care conțin o teorie completă a cerului și a pământului și un tratat mistic despre arta de a accede la adevăr. Queequeg, după cum ne lămurește Ishmael, era el însuși „o enigmă vie, o operă miraculoasă într-un singur tom, dar ale cărei mistere nu le putea descifra nici el însuși, deși inima îi bătea lângă ele“⁵⁶. Aceste mistere „erau, prin urmare, menite să putrezească până la urmă odată cu pergamentul viu pe care erau gravate, rămânând nedezlegate în veci“. Iată ce crede Ishmael că trebuie

să-l fi provocat pe Ahab să exclame furios într-o dimineată, după ce l-a cercetat pe bărbatul tatuat: „O, diabolice chinuri născocite de zei!“

Ishmael are și el tatuaje pe piele, dar sunt precum paginile unui caiet pe care a înscris fapte și cifre colecționate în peregrinările sale aventuroase, și asta fiindcă „nu exista alt mijloc de a păstra asemenea date statistice prețioase“. Pe brațul drept și-a tatuat câteva informații despre balenele eșuate, iar celelalte părți ale corpului le-a păstrat „pentru un poem, la care tocmai lucram“. Tatuajele lui Queequeg reprezintă textul unui scrib magic, un text universal. Ale lui Ishmael sunt simple mâzgălituri proprii. Când Ray Bradbury, care avea să scrie mai târziu scenariul pentru *Moby Dick* al lui John Huston, și-a conceput personajul Omul Ilustrat, probabil că l-a avut în minte pe Queequeg.

Queequeg nu știe să citească. Când ia o carte în mână, numără paginile cu o regularitate deliberată, iar la fiecare cincizeci de pagini se oprește, se uită nehotărât în jur, scoate un fluierat de uimire și trece la următoarele cincizeci. Ishmael încearcă să-i explice rostul literelor tipărite și semnificația ilustrațiilor cărții, iar acest act pedagogic pare să creeze o legătură între ei în timp ce stau în pat unul lângă altul, ca „un cuplu armonios“: omul care știe să citească, dar este nemulțumit de viață și caută în călătoriile pe mare echivalentul sinuciderii, și omul care nu știe să citească, dar se mulțumește cu propria-i companie și, ca un adevărat filozof, nu prea este conștient că trăiește și se zbate atât de mult.

Pentru Ishmael, marea este „vrăjmașa propriilor ei odrasle“, „mai haină decât acel persan care-și asasina oaspeții“, foarte diferită de „acest pământ verde, blând și atât de docil“. Ishmael îi pune în gardă pe cititori:

„Comparați marea cu pământul – nu găsiți oare o stranie analogie cu ceva din voi înșivă? Căci, așa cum înspăimântătorul ocean înconjoară uscatul verde, la fel și în sufletul omului sălășluiește o insulă Tahiti, plină de pace și de bucurie, dar împresurată de toate grozăviile unei vieți numai pe jumătate cunoscute“. Și adresează un avertisment atât cititorilor, cât și lui însuși: „Nu vă aventurați prea departe de acea insulă, căci s-ar putea să nu mai găsiți niciodată drumul înapoi!“

Pe Queequeg nu-l preocupă ceea ce nu poate ști sau citi. Semnele există, precum tatuajele de pe pielea sa, și asta este suficient pentru a-l face fericit și împăcat cu lumea, o lume pe care o consideră „strâmb alcătuită, pe toate meridianele“ și în care, urmând poruncile micului său zeu de lemn, Yojo, a hotărât „să rămână păgân până la moarte“.

Ishmael, în schimb, este din același aluat cu Stubb, secundul, care crede că toate obiectele vizibile „nu-s decât niște măști de mucava“ și că „în fiecărească întâmplare, ceva necunoscut, însă rațional, își arată fața înapoia măștii necugetătoare“. Apoi adaugă: „Urăsc mai ales acea răutate impenetrabilă.“⁵⁷ Queequeg pare să nu știe ce înseamnă ura.

Când se îmbolnăvește și crede că este pe moarte, Queequeg nu vrea ca trupul să-i fie înfășurat într-un hamac și aruncat „ca un lucru de nimic“ la rechinii necrofagi. Dorește să fie înmormântat într-un sicriu-canoe, iar tâmplarul de la bord îi face unul din „niște lemne vechi, de culoarea unui coșciug“, tăiat din pădurile indigene de pe insulele Lackaday. Queequeg pune în sicriu harponul său, câțiva pesmeți, o ploscă de apă proaspătă, un săculeț cu pământ de pădure și o bucată de velă rulată pe post de pernă. Din senin, fără a da alte semne, Queequeg își vine în fire: își

amintește (ca și Socrate) de o datorie neplătită pe uscat și (spre deosebire de Socrate) se răzgândește în privința morții. Queequeg crede că, dacă un om se hotărăște să trăiască, simpla boală nu-i poate veni de hac: „Doar, cel mult, o balenă, o furtună sau vreo altă forță oarbă, năprasnică, nimicitoare, de nestăpânit“ îi poate hotărî sfârșitul. Nefolosit de Queequeg, sicriul-canoe se va dovedi salvarea lui Ishmael la final, când se propulsează ca un colac de salvare și plutește lin lângă el, în timp ce corabia se scufundă în marea învolburată. După o zi și o noapte, Ishmael este salvat de *Rachel*, care își caută copiii dispăruți. El spune: „Îndoieli despre toate cele pământești și intuiții despre unele lucruri cerești – iată o combinație care nu te face nici credincios, nici necredincios, ci un om care le privește cu un ochi egal și pe unele, și pe celelalte.“ Queequeg este acel om.

⁵⁶ Herman Melville, *Moby Dick*, trad. de Petre Solomon, RAO, București, 2002; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. red.).

⁵⁷ De fapt, aceste cuvinte sunt rostite de căpitanul Ahab (n. red.).

TIRANUL BANDERAS



„Mă refer la tiranie, care nu cu picătura pune mâna, pe ascuns sau cu de-a sila, pe bunul străin, pe cele sfinte, pe proprietățile private sau publice, ci cu toptanul“⁵⁸, le spune Socrate auditorilor săi în Cartea a IX-a a *Republicii* lui Platon. Și totuși, „tiranul autentic este, în adevăr, un sclav autentic, dând dovadă de mari lingușiri și semne de supușenie, flatându-i pe cei mai nevrednici și neizbutind să-și astâmpere câtuși de puțin poftele. El apare lipsit de majoritatea satisfacțiilor și cu adevărat sărac, dacă cineva știe să-i examineze sufletul în întregime. Este plin de spaima de-a lungul întregii vieți, pătruns de convulsii și de dureri, dacă într-adevăr el seamănă cu starea cetății peste care domnește“. Și conchide: „Nu există cetate mai nefericită decât cea tiranică“.

În ciuda faptului că tiranul lui Socrate este un specimen universal, prezent în fiecare epocă și în fiecare țară, America Latină pare să fi fost deosebit de favorabilă propășirii sale, deși continentul african al ultimelor decenii și blocul sovietic înainte de căderea Zidului sunt competitori importanți. De ce o anumită și vastă bucată de pământ a etalat, în decurs de doar două secole, un asemenea palmares de infamii este poate o întrebare fără răspuns. Într-o scrisoare din 1830, eliberatorul Simón Bolívar a anticipat această stare de fapt, deși nu a încercat să ofere și o explicație. „America” – Bolívar desemna America Latină prin numele întregului continent – „pentru noi este de neguvernare. Cel care se pune în slujba revoluției ară în mare. Singurul lucru de făcut în America este să emigrezi. Acest pământ va cădea, fără îndoială, în mâinile unei mulțimi dezlănțuite, trecând apoi în mâinile unor tirani aproape prea neînsemnați pentru a fi băgați în seamă, de toate culorile și rasele”.

După aproape un secol și jumătate, împlinirea profeției lui Bolívar l-a determinat pe Carlos Fuentes să le sugereze prietenilor săi scriitori din America Latină să scrie fiecare câte un roman despre tiranul lor național, ca parte dintr-o serie intitulată „Părinții patriei”. Fuentes și-a dat seama că fiecare dintre cele douăzeci și șapte de țări din America Latină se putea lăuda (dacă acesta este cuvântul potrivit) cu cel puțin un tiran; unele dintre ele chiar puteau alege între doi sau mai mulți. Din păcate, acest proiect nu s-a concretizat niciodată, deși a oferit câteva capodopere: în Columbia, *Toamna patriarhului*, de Gabriel García Márquez; în Guatemala, *Domnul Președinte*, de Miguel Ángel Asturias; în Paraguay, *Eu, Supremul*, de Augusto Roa Bastos; în Peru (deși acțiunea se petrece în Republica Dominicană), *Sărbătoarea Țapului*, de

Mario Vargas Llosa. Fuentes însuși a publicat în 1962 *Moartea lui Artemio Cruz*. Tuturor protagoniștilor acestor romane li se poate atribui definiția lui Socrate.

Figura sumbră a tiranului din America Latină a fascinat și scriitori din Europa. Începând cu *Nostromo*, de Joseph Conrad și continuând cu *Green Child* [„Copilul verde“], de Herbert Read, *Consulul onorific*, de Graham Greene și, mai recent, *Dictatorul și hamacul*, de Daniel Pennac, scriitorii europeni au recunoscut în tiranii de peste ocean versiuni exotice ale unora aflați mai aproape de casă. Printre aceștia, poate cel mai complex și cel mai intrigant este protagonistul din *Tiranul Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán.

Născut în 1866 în unul dintre cele mai sărace cartiere din Galicia rurală, Valle-Inclán a reușit să intre la Universitatea din Santiago de Compostela și, după absolvire, a început să lucreze ca jurnalist la Madrid. Sub influența poezilor moderniști (cu precădere a lui Rubén Darío, care locuia pe atunci în Spania), primele sale publicații au fost, după cum le-a numit un critic, „efluvii lirice“, descriind o lume creată pentru plăcerea omului, supusă voinței acestuia, în care eroul este soldatul-amant, o combinație între Supraomul lui Nietzsche și Don Juan al lui Tirso de Molina. Probabil că în timpul călătoriei sale în Franța anului 1916, în calitate de corespondent de război, - Valle-Inclán și-a schimbat radical viziunea asupra războiului și a folosirii violenței. De la simpatiile aristocratice conservatoare (la alegerile din 1910 se prezentase drept candidat de dreapta pentru Camera Deputaților și pierduse), scriitorul în vârstă de cincizeci de ani a schimbat orientarea politică spre stânga (s-a prezentat din nou la alegeri, de data aceasta din cealaltă tabără, și a pierdut din nou). Pentru a-și

descrie noua viziune asupra lumii, Valle-Inclán a recurs la o proză aspră și lipsită de artificii, în care a scris cele mai cunoscute piese și romane ale sale. El a numit aceste lucrări *esperpentos*, adică „lucruri grotești și oribile“, reflexia deformată a unor motive clasice din literatura europeană. Primul dintre romanele sale *esperpento* (și cel mai bun) a fost *Tiranul Banderas*.

Acțiunea romanului *Tiranul Banderas* este plasată în țara imaginară sud-americană Santa Fe de Tierra Firme, inspirată de experiența lui Valle-Inclán în Mexic, pe care l-a vizitat prima oară în 1892, în calitate de scriitor debutant, la vârsta de 34 de ani, și apoi în 1921, ca autor recunoscut. După ce a fost supus cenzurii în timpul dictaturii lui Primo de Rivera, care s-a aflat la cârma Spaniei între 1923 și 1930 (Valle-Inclán a fost încarcerat pentru scurtă vreme din cauza opiniilor sale anti-Rivera), a decis să transpună tabloul tiraniei lui Rivera în peisajele mai sălbatice din America Latină care îi erau familiare, în parte pentru a folosi elemente ale dictaturii lui Porfirio Díaz din Mexic, în parte pentru se simți liber de constrângerile documentare. Personajul Santos Banderas nu a fost inspirat doar de Primo de Rivera și Porfirio Díaz. Într-o scrisoare adresată eruditului Alfonso Reyes, Valle-Inclán a explicat că *Tiranul Banderas* este „un roman despre un tiran cu trăsături împrumutate de la Dr. Francia, Rosas, Melgarejo, López, Porfirio“, toți fiind dictatori latino-americani. Indiferent de sursele sale de inspirație, experimentul a avut mare succes. „Tot ce am scris înainte de *Tiranul Banderas* sunt doar fleacuri“, a mărturisit Valle-Inclán într-un interviu. „Acesta este primul meu roman. Opera mea abia acum începe.“ Avea pe atunci șaiszeci de ani.

Biografia bărbatului cunoscut sub numele de Santos Banderas, Tiranul, este alcătuită din fragmente, frânturi de dialog, scurte scene de acțiune, însă efectul de colaj este încadrat de o structură riguroasă din punct de vedere matematic. Asemenea *Divinei Comedii* a lui Dante (carte pe care Valle-Inclán a citit-o în tinerețe și a admirat-o profund), viața lui Banderas este clădită în jurul numerelor trei și șapte: un prolog și un epilog, apoi șapte părți fracționate în cărți, șapte cărți în partea centrală, câte trei în fiecare dintre celelalte șase părți. Numărul total este de douăzeci și șapte (trei ori trei ori trei). În plus, povestea se desfășoară pe parcursul a trei zile și este marcată de trei momente determinante: primul în prolog, al doilea la jumătatea romanului, iar ultimul în cartea a treia a celei de-a treia părți.

Această insistență asupra cifrelor poate fi o reflectare a fascinației lui Valle-Inclán pentru ocultism, în care numerele șapte și trei au o încărcătură simbolică deosebită. Personajele sale principale sunt bănuite de puteri supraomenești. Se presupune că Banderas însuși, asemenea lui Faust, ar fi semnat un pact cu diavolul: nu doarme niciodată, nu are prieteni intimi, pare capabil de cele mai incredibile fapte. Adversarul său, Don Roque Cepeda, este și el înconjurat de o aură misterioasă, dar în cazul lui înclinațiile sale „oculte” provin din studiile de teozofie, străvechiul sistem de credință în virtutea căruia „căutătorul” era capabil să descopere cum funcționează cele văzute și nevăzute și să comunice cu spiritele. Întreaga atmosferă a romanului este impregnată de un sentiment al fantasticului. Deși nimic din toate acestea nu este explicit, straniul, nelumescul sunt în

permanență sugerate în superstițiile locale, în comentariile indigenilor, în descrierea peisajului însuși.

Banderas este un *indio* aproape pur, cu doar câteva picături de sânge spaniol. Are un temperament violent și însetat de sânge; crede în zvonuri și încurajează trădarea în rândul dușmanilor săi, și totuși are o doză de puritanism și declară că detestă adulterul și prostituția. Este un om taciturn, prudent în demersurile sale, mereu îmbrăcat în negru, ca un preot. Are o privire feroce, pătrunzătoare, care niciodată nu poate fi interpretată pe deplin; discursul său este ceremonios, dar înșelător; râsul său, strident și înțepător. Asemenea multor tirani din America Latină (de pildă, Rosas, Stroessner, Videla), Banderas se consideră patriot, dar adevărul este că se delectează doar cu puterea absolută. Poate că asta este ceea ce îi leagă pe tiranii din America Latină: ei se ridică datorită acelei „neguvernabilități” pe care o disprețuia Bolívar, necontestată de constituții oficiale și de coduri de legi care par, în multe cazuri, doar niște înflorituri retorice într-un vast spectacol baroc.

Potrivit acestei atmosfere baroce, sfârșitul tiranului este unul melodramatic, un fel de împlinire a fiecărui vis nerostit al victimelor sale. Înconjurat de dușmanii săi în mănăstirea San Martín de los Montes, Banderas știe că este condamnat. Într-un act final, pentru a evita ca propria-i fică să ajungă în mâinile atacatorilor, ia un pumnal și o înjunghie el însuși, înainte de a cădea mort sub o ploaie de gloanțe. Capul îi este tăiat și expus timp de trei zile în piață; restul trupului îi este sfârtecat și fiecare bucată este trimisă în unul dintre cele patru orașe principale din Santa Fe de Tierra Firme.

Deși personajele care îl înconjoară pe Santos Banderas sunt ele însele ființe complexe, cu multe fațete, mulțimea anonimă care viermuiește în jurul lui Banderas este plină de viață. Soldați, băștinași, prostituate, servitori, prizonieri, țărani, diplomați și politicieni alcătuiesc un monstru organic mereu prezent în preajma Tiranului. Experiența noastră din secolul XXI confirmă acest lucru: nu există tiran care să-și fi croit drum spre putere prin *tweet*-uri sau răcnete în lipsa unei mulțimi lingușitoare de susținători inconștienți și gata de sacrificiu.

58 Platon, *Republica*, trad. de Andrei Cornea, în *Opere V*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986 (n. tr.).

CIDE HAMETE BENENGELI



Este cel mai mare scriitor din lunga istorie a literaturii spaniole. Nu a scris în castiliană, ci în aljamiado, o limbă romanică vorbită în Spania de către arabii convertiți. La fel ca dialectul ladino vorbit de evreii spanioli în exilul lor nord-african, aljamiado este o combinație de arabă și castiliană, o limbă pompoasă care a prosperat în Spania arabă până când a dispărut brusc odată cu expulzarea moriscilor în 1609. Romanul care l-a făcut celebru ar fi putut să se piardă, așa cum s-au pierdut și alte cărți importante ale căror fantome prestigioase ne bântuie bibliotecile: *Margites*, epopeea comică a lui Homer, care pentru Aristotel a fost „părintele tuturor comediilor”, sau

cartea a doua a *Poeticii* lui Aristotel, care oferă un mobil pentru ucigașul din *Numele trandafirului*, de Umberto Eco. Capodopera a fost salvată însă, datorită unui militar cu înclinații literare, pe nume Miguel de Cervantes Saavedra.

Știm că Cervantes (după cum el însuși mărturisește) începuse să scrie povestea unui cavaler bătrân care locuia într-un oraș spaniol al cărui nume nu și-l amintea. La acea vreme, Cervantes se afla în închisoare, fiind acuzat de o infracțiune pe care susținea că nu o comisese. Poate din cauza încarcerării sale nedrepte a început să-și imagineze un om mai ridicol și mai curajos decât el, un om hotărât, în ciuda sortilor potrivnici, să înfrunte nedreptatea cotidiană a acestei lumi. Între patru pereți jilavi, „unde-i la el acasă orice neajuns și unde-și fac cuibar toate zvonirile lugubre“, amintind fără îndoială de o încarcerare mai veche și mai îndelungată pe coasta de nord a Africii, întemnițatul și-a imaginat un om care refuză să se supună convențiilor înșelătoare ale lumii și care, în schimb, decide să nu urmeze decât normele unei etici alese de el. Ipocriziei unei societăți care le impunea cetățenilor să-și ascundă propriile convingeri și să trăiască doar sub semnul aparențelor, personajul său, Don Quijote, îi opune adevărul libertății absolute, acela de a-și putea alege propriul cod etic și de a-l etala în fața celor care nu vor să-l accepte.

Dar apoi (tot de la Cervantes o aflăm), ajuns la al optulea capitol al minunatei cronici a eroului său, inspirația îl părăsește, și Cervantes întrerupe povestirea în mijlocul unei aventuri belicoase. Aflat în imposibilitatea de a continua, se trezește într-o zi plimbându-se prin piața din Toledo și zărește pe una dintre tarabe un manuscris zdrențuit, în grafie arabă. Cervantes citește orice, chiar și bucățile de hârtie

rupte pe care le găsește pe stradă, și, curios să vadă despre ce ar putea fi vorba în manuscris, îl cumpără și caută un tâlmaci. Îl găsește destul de ușor, deoarece Toledo a fost mult timp unul dintre cele mai renumite centre de traduceri din Europa și, în ciuda legilor de expulzare, pe străzile din oraș se pot găsi atât traducători din arabă, cât și din ebraică. Cervantes îl ia apoi pe traducător la el acasă și, după o lună și jumătate și o plată constând în 22 de kilograme de stafide (onorariile traducătorilor nu au crescut prea mult din acele vremuri de demult), redarea în spaniolă a aventurilor lui Don Quijote este încheiată. Autorul romanului original se semnează Cide Hamete Benengeli.

Cervantes ne spune răspicat că nu el este tatăl cărții sale, ci doar tatăl adoptiv; destinatarul poveștii, nu inventatorul. De-a lungul secolelor, cititorii au ales să nu-l creadă. Cervantes compunându-și cartea în închisoare sună mai credibil decât Cervantes găsind un manuscris al lui Cide Hamete Benengeli. Și totuși, ambele afirmații sunt pură ficțiune și ambele sunt adevărate. Lumea lui Cervantes (ca și a noastră astăzi) este una în care sunt jucate roluri inventate și se poartă măști.

Pe vremea lui Cervantes, musulmanii și evreii, adică două treimi din populația Spaniei, fuseseră expulzați din peninsulă și doar cei care se converteau, sau se prefăceau că se convertesc, puteau rămâne în Spania sub masca de noi creștini. Aceștia erau cunoscuți sub numele de *moriscos* (musulmani convertiți) și *marranos* sau *conversos* (evrei convertiți). Libertatea religioasă, care fusese garantată de regatul catolic în tratatele de capitulare încheiate după cucerirea Granadei în 1492, a fost anulată șapte ani mai târziu. Între 1605 (când a fost publicată prima parte a

romanului *Don Quijote*) și 1615 (anul apariției celei de-a doua), Coroana spaniolă a luat decizia de a-i expulza și pe noii creștini, sub pretextul că aceste convertiri erau înșelătoare și false. Într-o astfel de lume, aparențele primează asupra substanței, iar percepția, asupra faptelor.

Deoarece prejudecățile trebuie să evite complexitatea, numeroasele populații vorbitoare de limbă arabă – arabii din Al-Andalus, Tunisia, Algeria, Maroc, Turcia, diferitele ținuturi din Orientul Mijlociu – au fost reduse la termenul „mauri”. Maurii, fie că au fost exilați de mult sau recent, fie că și-au păstrat credința sau s-au convertit la religia lui Hristos, sunt percepuți ca fiind inamicul, definiția a tot ceea ce nu este un „creștin vechi” spaniol. Atunci, de ce ar recunoaște un scriitor spaniol pe altcineva ca autor al operei sale – și nu un oarecare, ci un reprezentant al poporului care fusese alungat din țara sa, popor care se stabilise acum pe „cealaltă coastă”, niște sălbatici care, în imaginația populară, se răzbună pe creștinătate jefuindu-le orașele și atacând corăbiile spaniole, așa cum făcuseră acei pirați algerieni care îl ținuseră prizonier timp de cinci ani interminabili?

Astfel de incertitudini sunt frecvente în lumea lui Cide Hamete. Ficțiunea sa își asumă inconsecvența memoriei: celebrul loc din La Mancha al cărui nume în mod intenționat nu va fi amintit; atribuirea incertă a numelor de familie ale personajelor (bătrânul domn să fie Alonso Quijada, sau Quesada, sau Quijana? Sancho se numește Panza, sau Zancas?); subminarea convențiilor ficțiunii când Don Quijote și Sancho sunt puși să citească despre ei înșiși într-o tipografie din Barcelona, uzurpând astfel identitatea cititorului în carne și oase. Trunchiată de Cervantes după numai opt capitole exact în toiul unei aventuri, întreruptă de

povestiri, eseuri și poeme interpolate, întoarsă la punctul de plecare, în casa cavalerului, și repusă pe făgaș, narațiunea rectilinie impusă de un text aristotelic devine, în accepțiunea lui Cide Hamete însuși, un „fir tors, răsucit și pieptănat“. Realitatea este redată fidel ca o succesiune de imprecizii și fragmente, o cronică asumându-și și dezințându-se alternativ de viziunea asupra lumii a unui nebun (Don Quijote) sau a cuiva pe care societatea îl consideră nebun (Alonso Quijano). Prin urmare, este potrivit, ba chiar necesar, ca autorul care ne prezintă această realitate să fie și el fragmentar și imprecis. Pentru a descrie indescriptibilul, autorul lui *Don Quijote* alege să se identifice cu cel exilat, cel care, pentru că este un outsider, poate percepe cel mai bine ceea ce zace în societatea care îl exclude. Don Quijote este, printre numeroase alte lucruri, o piesă cu multe perechi de umbre: Alonso Quijano și Don Quijote, Don Quijote și Sancho, Aldonsa Lorenzo și Dulcineea, Sancho și Alonso Quijano. La acestea, Borges a adăugat un *Über-dublu*, cel care le absoarbe și se opune tuturor: Pierre Menard, autorul lui *Don Quijote* în secolul XX.

Este ușor să uităm că romanul lui Cide Hamete este o presupusă traducere, adică o operă literară considerată valoroasă pentru a fi redată într-o altă limbă decât cea în care a fost scrisă, sporindu-și astfel numărul de cititori și renumele. În Spania secolelor al XV-lea și al XVI-lea, faptul că o carte era tradusă îi conferea un prestigiu intelectual. Asta îi atribuia lui *Don Quijote* un statut de operă merituoasă, o ridiculare și, în același timp, o glorificare a legilor medievale ale cavalerismului, prin care eroii erau îndemnați să acționeze corect, indiferent de consecințe. Și totuși, dacă singura realizare a unei

acțiuni corecte în lume este stabilirea unui ideal opus concluziei aparent inevitabile a unei realități nedrepte, atunci scrierea despre o astfel de dreptate devine prin ea însăși un act de curaj, o încercare de a corija lumea lăsată de Dumnezeu printr-o ilustrare a binelui în acțiune.

Legile cavalierești nu sunt ele însele legile eticii lui Don Quijote; cavalerismul este forma pe care o capătă această etică atunci când este pusă în practică. Totuși, în universul lui Don Quijote nu este suficient să acționezi conform propriei etici pentru a juca rolul lui Dumnezeu. Actele noastre etice nu au consecințe etice decât dacă realizează ceea ce numai Dumnezeu poate înțelege, dar pe care noi, instrumentele sale, nu le putem percepe. Un act voluntar de dreptate nu duce în mod necesar la înfăptuirea dreptății: acest lucru ține doar de puterea lui Dumnezeu. Aici ne aflăm mai degrabă pe tărâmul tradiției coranice decât pe al celei creștine. Coranul spune: „Pentru acela dintre voi care voiește să meargă pe drumul cel drept. Dar voi nu puteți voi decât dacă voiește Allah, Stăpânul lumilor.”⁵² Poate că este voia lui Dumnezeu ca Don Quijote să creadă în dreptate, dar promisiunea nu se extinde la consecințele acțiunilor cavalerului. La fel cum lui Iov i se permite puterea de a îndura pentru a ține oglinda suferinței în fața lui Dumnezeu, Don Quijote ține în fața Domnului oglinda propriei dreptăți a lui Dumnezeu.

Dar mai este oare adevărat acest lucru? Generația noastră vrea ca scriitorul să fie un erou, o vedetă. Vrem ca Cervantes să-și joace rolul de renegat, de fiu al unor posibili convertiți forțat, de prizonier cu sindromul Stockholm care a învățat în închisorile din Alger să-și iubească răpitorii mauri și, implicit, cultura alungată din Al-Andalus. Vrem să vedem în presupusa

„paternitate“ a lui Cide Hamete Benengeli un gest de restaurare sau de răsplată, iar în omagiile ocazionale aduse culturii arabe un act de sfidare sau refuzul de a uita. Calomniile la adresa maurilor din carte vrem să le interpretăm ca pe niște trăsături realiste ale personajelor sale, precum vocile rasiste din *Inima întunericului*⁶⁰ sau cele antisemite din *Neguțătorul din Veneția*. Vrem ca Cervantes să ne dovedească faptul că, în mijlocul prejudecăților, al ambițiilor tiranice și al politicilor de excluziune, un artist va găsi modalități de a da glas unui protest, de a ține sus steagul umanitar pentru noi, cititorii. Vrem ca autorul să ne spele conștiința, vrem ca Cide Hamete să ne răscumpere.

Din păcate, este posibil ca acest lucru să nu fie decât o simplă iluzie. S-ar putea ca Cervantes să-i fi atribuit lui Cide Hamete scrierea romanului *Don Quijote* pur și simplu ca pe un ingenios truc literar, la fel cum un scriitor de romane polițiste alege ca vinovat personajul cel mai puțin bănuít. Și asta nu pentru că această alegere are o încărcătură simbolică, ci pentru că, din punct de vedere dramatic, este cea mai eficientă. Se poate ca opiniile lui Cervantes privind chestiunea maură să fi fost la fel de confuze și contradictorii ca ale oricărui neavizat și, din moment ce nu scria un tratat politic sau o expunere istorică, nu i-a păsat de talmeș-balmeșul opiniilor sale, atâta vreme cât firul poveștii se desfășura cu ușurință. Se poate ca Cervantes să nu fi bănuít că, într-un viitor îndepărtat, cititorii săi vor dori să cunoască ce are de spus un scriitor despre societatea sa, și nu doar rodul ficțiunii sale. Se poate ca Cervantes să nu fi ghicit niciodată că ceea ce înțelegem în zilele noastre prin adevăr nu este înțelepciunea profundă a unei povești, ci prezentarea faptelor în ordine cronologică, în cadrul unei grile

statistice susținute de dovezi documentare. Scriitorii contemporani se plâng că li se cere să-și dea cu părerea despre orice, de la mâncare la modă și de la etică la politici de gen. În această ordine de idei, le pretindem scriitorilor trecuți de mult în neființă să comenteze și ei despre aceste lucruri – Homer despre război, Sofocle despre femei, Shakespeare despre evrei, Voltaire despre îndatoririle civice –, și apoi presupunem că ei au urmărit ca prin opera lor să ne instruiască despre toate acestea. Uităm că ficțiunea nu este nici contabilitate, nici dogmă și că nu transmite mesaje sau învățături. Dimpotrivă, ea se hrănește cu ambiguitate, cu opinii încă crude sau pe jumătate coapte, cu sugestii, intuiții și emoții. Putem încerca, bineînțeles, să îl facem pe Cide Hamete să ne vorbească acum, în prezent, și putem interoga paginile sale așa cum în Evul Mediu cititorii căutau răspunsuri în versurile lui Virgiliu, apelând la *sortes Virgilianae*⁶¹. Putem face o carte să poarte o conversație cu noi, să ne lumineze, să ne acorde fiecăruia dintre noi, prin substituție, plăcerea previziunii și a revoltei și să se ridice eroic împotriva întunericului timpului său – o atitudine care, probabil, l-ar fi uluit pe bietul Cide Hamete.

Geniul, după cum bine știm, rareori se manifestă de partea îngerilor, și doar pentru că asociem marea artă cu virtutea ne imaginăm noi că marii artiști sunt ei înșiși buni și virtuoși. Oricine ar fi fost Cervantes și orice ar fi gândit el despre Spania și politica sa, până la urmă nu are prea multă importanță. Mai important este faptul că, pentru cititorii de astăzi ai lui *Don Quijote*, prezența copleșitoare a lui Cide Hamete ne sugerează că o cultură respinsă nu va fi așa ușor redusă

la tăcere, că în istorie absența este la fel de solidă ca prezența și că literatura este deseori mai înțeleaptă decât cei mai înțelepți dintre practicanții ei.

52 Coranul, sura 81, 28-29, trad. de George Grigore (n. tr.).

60 Roman al scriitorului Joseph Conrad, apărut în 1899 (n. tr.).

61 Formă de divinație prin bibliomanție, în care citate din Virgiliu erau folosite pentru a prezice viitorul (n. tr.).

IOV



Întrebarea este: ce anume așteaptă?

Din Cartea Sfântă aflăm că a fost un om perfect și drept, cu teamă de Dumnezeu și care se ferea de rău. Era căsătorit și avea șapte fii, trei fiice, șapte mii de oi, trei mii de cămile, cinci sute de juguri cu boi, cinci sute de măgărițe și un număr foarte mare de servitori: era cel mai important om din Orient. Chiar dacă acest om bun nu ar fi rănit nici măcar o muscă, se trezea dis-de-dimineată și aducea jertfe, potrivit cu numărul membrilor casei sale, în cazul în care unul dintre copiii săi ar fi păcătuit și l-ar fi blestemat pe Dumnezeu în sinea lui. „Mai bine să fii prevăzător decât să-ți pară rău“, ar fi spus Iov. Și astfel, zilele și nopțile treceau plăcut pentru Iov în bătrânețea lui satisfăcută, înconjurat de familia și de vitele sale, din ospăț în ospăț fericit și din jertfă în jertfă de recunoștință.

Atâta bună purtare l-a scos din sărite pe Satana mai ales pentru că Dumnezeu continua să-l menționeze pe „robul Meu Iov“ ca dovadă a devotamentului omenerii față de Domnia Sa. „Păi, bineînțeles“, spunea Satana. „Dacă îi dai tot ce-și dorește, nu e de mirare că este recunoscător. O casă splendidă, mâncare gustoasă, cămile dibace, copii ascultători, servitori credincioși... Cu o asemenea abundență, oricine poate fi bun. Dar hai să vedem ce se întâmplă dacă l-ai priva de aceste lucruri.“

Dumnezeu nu putea refuza o provocare și nici nu făcea lucrurile pe jumătate. L-a lăsat pe Satana să facă ce vrea, atâta timp cât nu se atinge de Iov. A doua zi, sabeenii au descins pe pământul lui Iov și i-au furat boii și măgărițele, un foc din cer a căzut pe pământ și a ars toate oile lui Iov, caldeenii au făcut prăpăd printre cămilele lui, iar un vânt mare din pustiu a făcut ca acoperișul să se prăbușească peste copiii lui Iov în timp ce mâncau și beau vin, omorându-i. Auzind despre toate aceste evenimente îngrozitoare, Iov a lăudat numele Domnului, și-a sfâșiat veșmintele, s-a ras în cap și a căzut în genunchi într-o atitudine de închinare, acceptându-și soarta fără să spună vreun cuvânt împotriva Creatorului său.

Dumnezeu s-a simțit grozav de mulțumit și s-a lăudat în fața Satanei cu atitudinea ireproșabilă a lui Iov. „Ai văzut ce bine se comportă, chiar și atunci când îi smulg tot ce are? Fără regrete, fără reproșuri.“ „Bineînțeles“, a recunoscut Satana. „Dar asta pentru că el nu suferă aceste lucruri în propriul său trup. Ia întinde-ți mâna și atinge-i oasele și carnea și te va blestema în față.“ Convins de sinceritatea lui Iov, Dumnezeu a îngăduit ca bătrânul să fie lovit de furuncule din cap până-n picioare. Și, chiar și atunci, Iov nu a rostit nici măcar o plângere, ci doar a luat un

ciob pentru a-și răzui crustele care-l mâncau și s-a așezat în mijlocul cenușii. Soția lui Iov nu a mai putut suporta. „Fă ceva, nebunule!“, a strigat ea. Dar Iov a rămas tăcut.

Prietenii lui (căci pentru asta sunt prietenii) au încercat să-l convingă că blestemul divin care se abătuse asupra lui are o explicație logică, că asemenea lucruri nu se întâmplă fără motiv, iar Iov probabil că nu se comportase atât de impecabil pe cât părea. Dar Iov a repetat cu insistență: el făcuse întotdeauna ceea ce era corect și totuși ce simplu muritor poate înțelege motivele care conduc mâna Celui Atotputernic?

Maimonide, în *Călăuza rătăciților*, a explicat că, potrivit filozofilor (și aici se referea la Aristotel), Dumnezeu nu cunoaște și nu poate cunoaște fiecare lucru care se petrece în lumea oamenilor, și asta din mai multe motive: întrucât cunoașterea particularelor este percepută de simțuri (or, Dumnezeu, neavând trup, nu are simțuri trupești); întrucât particularele sunt infinite ca număr (iar infinitul, prin definiție, nu poate fi cunoscut nici măcar de Dumnezeu); și, în sfârșit, întrucât particularele sunt rodul timpului și, pe măsură ce acestea se schimbă, ar trebui să se schimbe și cunoașterea lor de către Dumnezeu (or, Dumnezeu nu este supus schimbării). Aristotel, spune Maimonide, în loc să-i impute lui Dumnezeu nedreptatea sau neputința, îi impută doar ignoranța. Dumnezeul lui Iov îi permite acestuia să sufere pentru că nu cunoaște amănuntele suferinței lui Iov și nu poate număra fiecare urmaș sau inspecta fiecare cămilă.

Maimonide își enunță apoi propriul punct de vedere. Providența divină a lui Dumnezeu se aplică doar oamenilor. „Numai în cadrul acestei specii“, spune Maimonide, „sunt întrunite toate condițiile

indivizilor, astfel că binele și răul ce li se întâmplă sunt conforme cu meritul“. Și adaugă: „În ce privește celelalte animale, și cu atât mai mult plantele, împărtășesc părerea lui Aristotel [...], după părerea mea, toate acestea sunt rodul întâmplării.“⁶² Lui Dumnezeu îi pasă de fiii lui Iov și a îngăduit ca ei să fie pedepsiți din Dumnezeu-știe-ce motiv. Dar soarta cămilelor nu este treaba lui.

Pentru mulți cititori, Iov este modelul cetățeanului perfect. Când lucrurile merg bine, el este recunoscător. Când nu merg, nu-și pierde recunoștința. Rareori se plânge, nu cere niciodată nimic și, înainte de toate, îi îngăduie întotdeauna Domnului și Stăpânului său să facă tot ce pofteste Domnul și Stăpânul său. Pentru Iov, nu există sindicate sau bresle muncitorești, nu există asociații de pensionari, nu există grupuri de cetățeni preocupați, nu există Amnesty International. A pierdut el ceea ce era al lui din cauza unor avocați caldeeni venali? I s-a prăbușit casa pentru că agenții imobiliari sabeeni au băgat în buzunar o bună parte din bugetul de construcție? S-a îmbolnăvit, iar spitalul l-a informat că asigurarea sa nu acoperă tratamentul necesar? Este exploatat la locul de muncă, copiii lui dispar în mâinile poliției nu prea secrete? Iov își apleacă fruntea și repetă cu blândețe platitudinea despre un biet muritor incapabil să înțeleagă rațiunile care îl conduc pe Atotputernic și refuză să îl acuze pe Domnul și Stăpânul său.

În fabula biblică, Iov învinge în cele din urmă. Teologul Jack Miles sugerează că, la final, Iov a reușit să-l reducă la tăcere pe Domnul. Dumnezeu (Dumnezeul din Cartea lui Iov) nu mai vorbește niciodată. Recunoscând că Iov a triumfat asupra tuturor necazurilor provocate în mod deliberat,

Dumnezeu decide în tăcere să răsplătească marele devotament al slujitorului său și îi dă lui Iov de două ori mai mult decât îi luase. Acesta este finalul fericit.

Dar în viața reală lucrurile stau oarecum diferit. Iov continuă să sufere fără nicio recompensă la orizont. Întrebarea este: cât timp va rezista Iov? Câte lucruri vor trebui să i se mai ia înainte ca el să recunoască faptul că aceste acte de nedreptate sunt total inacceptabile? Când va întreba el, ca un avocat roman, *cui bono*, cine beneficiază de toate astea? Cine s-a ales cu vitele, pământul și roadele muncii sale? Cine este responsabil pentru moartea copiilor săi? Când are un om obligația să se apere împotriva deciziilor arbitrare ale celor de la putere? De câte drepturi va trebui să mai fie depozitat înainte ca Iov să spună: „Gata! Ajunge!“?

Pariul cu Satana este încă valabil.

62 Maimonide, *Călăuza răătăciților*, trad. de Dumitru Hîncu, Hasefer, București, 2000 (n. red.).

QUASIMODO



Prin anii 1930, o argentiniancă bogată se plimba în parcul Palermo, din centrul oraşului Buenos Aires, când deodată a observat o bătrână cerşetoare. O atracţie deosebită a parcului este grădina de trandafiri, iar doamna era încântată să se plimbe pe acolo în fiecare dimineaţă, admirând culorile şi mireasma florilor. Priveliştea cerşetoarei, cu faţa ei plină de negi, dinţii galbeni şi nasul bulbucăţat, i-a stârnit indignare. De aceea, pentru a nu-i mai vedea din nou trăsăturile urâte, i-a oferit cerşetoarei o plată săptămânală ca să nu mai intre în eleganta grădină. Mândră de gestul său, curioasa filantroapă a declarat în presă că a făcut-o „în apărarea frumuseţii“. Asta nu ar trebui să ne surprindă: la sfârşitul secolului al XIX-lea, în Statele Unite, aşa-numitele „legi ale urâtului“ interziceau

persoanelor cu malformații fizice să viziteze spațiile publice, iar în mai multe orașe aceste legi au rămas în vigoare până în anii 1970. Oricât de luminați ne-am crede, în privat sau în public calificăm urâtenia ca fiind o fărădelege.

Urâtenia, ca și frumusețea în vechea zicală, este în ochii privitorului. Această versiune a lui *esse est percipi* este fără îndoială adevărată, dar urâtenia este, de asemenea, un concept născut din simțul nostru al contrariilor necesare. Aristotel, în *Metafizica*, a remarcat că principalele attribute ale frumuseții sunt „ordinea, proporția și ceea ce este definit”⁶³; prin urmare, putem susține că ale urâtului sunt dezordinea, disproporția și nedefinitul.

Marele paradox al esteticii este acela că (poate dintr-o înrâncenată opoziție) încercăm să privim ceea ce este etichetat în mod convențional ca fiind frumos sau urât dintr-un punct de vedere care contrazice presuposițiile dobândite: un chip frumos ca fiind plictisitor de regulat, inexpressiv sau banal; unul urât ca fiind interesant, experimentat, *jolie laide*. Multe culturi urăsc frumusețea și înfrumusețează urâtenia. Țesătorii de covoare din tribul Navajo și meșteșugarii amish care fac cuverturi, caligrafii islamici și constructorii turci de ambarcațiuni, cu toții încorporează în mod deliberat în lucrările lor imperfecțiuni sau (cum le numește un erudit) „accidente controlate”, care arată măiestria artistului și, de asemenea, credința că perfecțiunea aparține doar Divinității. Olarii japonezi împărtășesc conceptul de *wabi-sabi*, care, după cum explică Crispin Sartwell, vede frumusețea în „ceea ce este ofilit, uzat, pătat, zgâriat, cicatrizat, intim, aspru, pământesc, evanescent, provizoriu, efemer” și astfel nu doar că răstoarnă noțiunile convenționale despre ceea ce este

plăcut, ci îi și forțează pe spectatori să-și modifice percepțiile tradiționale. Faimoasa urâtenie a lui Socrate este transformată, prin dialog, în frumusețe intelectuală care nu va pieri precum frumusețea trupului; această schimbare conceptuală naște întrebarea dacă este corect să judeci ceva sau pe cineva doar după un singur set de parametri constrângători.

Dacă astfel de noțiuni aparent simple – ce este urât, ce este frumos – variază într-o măsură atât de mare, poate că ar trebui să fie pusă la îndoială întreaga panoplie de certitudini pe care ne bazăm judecățile. Și asta, bineînțeles, nu printr-o eliminare fără discernământ a tuturor valorilor, ci printr-o evaluare mai atentă a modului în care învățăturile culturale, experiența personală și convențiile acceptate ne modelează ochiul și gustul. „Întrebați un broscoi râios ce este frumusețea“, scria Voltaire, „vă va răspunde că este femela sa cu doi ochi mari, rotunzi, care ies în afara căpățânii ei miciute“⁶⁴.

Dintre toate figurile hidoase care bântuie paginile cărților noastre, poate că aceea a cărei natură este cel mai greu de definit este cea a Cocoșatului de la Notre-Dame, Quasimodo al lui Victor Hugo. Confruntat cu urâtenia trăsăturilor sale, autorul său se declară învins. „Nu vom încerca să dăm cititorilor o idee despre nasul acela tetraedal, despre gura în formă de potcoavă, despre ochiul stâng, mic și astupat de o sprânceană roșcată și stufoasă, pe când ochiul drept dispărea cu totul sub un neg imens, despre dinții crescuți alandala, știrbi pe alocuri, ca zidurile crenelate ale unei fortărețe, despre buza aceea învârtoșată peste care unul din dinți se întindea ca un colț de elefant, despre bărbia aceea despicață ca o copită și, mai ales, despre

expresia răspândită peste toate acestea, amestec de răutate, de mirare și de tristețe.“⁶⁵ Hugo lasă cititorul, dacă poate, să viseze la acest personaj ca întreg.

Și chiar asta am făcut: l-am visat. Nu numai de când a fost publicat romanul lui Hugo în 1831, ci chiar cu mult înainte, încă din primele noastre coșmaruri, când primitivul Quasimodo cutreiera satele troglodite, sperându-i pe vânătorii de mamuți. Dacă este adevărat ceea ce spune cartea Facerii, atunci Quasimodo a fost creat după chipul unui Iehova oribil, teroarea îngerilor și a demonilor săi. Astăzi, Quasimodo este acel altul care ne reflectă trăsăturile într-o oglindă deformată; persoana care încercăm să nu fim, să nu o prezentăm lumii drept sinele nostru. Ne dichisim, ne aranjăm, ne împodobim și ne pieptănăm, ne machiem și ne deghizăm pentru a nu arăta trăsături care celorlalți ar putea să le displacă. Știm, așa cum a explicat episcopul Berkeley, că nu existăm decât în ochiul care ne percepe. Întrebarea lui Hamlet nu este cea a lui Quasimodo: Quasimodo vrea pur și simplu să i se permită să existe. El vrea să aibă aceleași drepturi ca și ceilalți, să se bucure de schimbarea anotimpurilor, de compania prietenilor, de contemplarea frumuseții. Cere să nu fie condiționat de aparențe, să i se permită să poată acționa în acord cu emoțiile și gândurile sale, și nu ca o oglindă pentru oroarea celorlalți. Nu vrea să fie întruchiparea fricilor străine. Asemenea Tânărului îndrăzneț de la trapezul zburător din povestea lui William Saroyan, el s-ar putea gândi să scrie o cerere de permisiune pentru a trăi. Dar nu o face.

Contradicția dintre partea interioară și cea exterioară, dintre ceea ce este vizibil și ceea ce este ascuns, este un clișeu literar obișnuit și totuși continuăm să ne lăsăm înșelați de ea atunci când

întâlnim această contradicție în viața reală. Blandețea ochilor care se dovedesc a fi ai lui Klaus Barbie, încruntarea severă și buzele răutăcioase din portretele Maicii Tereza, mustața ridicolă și aerul idiot atât ale lui Hitler, cât și ale lui Charlie Chaplin ne învață foarte puțin. Continuăm să credem că un chip ca al lui Quasimodo nu poate adăposti nimic bun.

Și totuși, în ceea ce-l privește pe el însuși, Quasimodo este exact opusul aspectului său fizic. La fel ca florile frumoase pe care i le arată Esmeraldei în ghiveciul de teracotă (care, în mintea lui metaforică grotescă, reprezintă propria sa imagine), astfel încât ea să le compare cu florile ofilite din vaza de cristal (imaginea rivalului său, căpitanul Phoebus), Quasimodo știe că frumusețea lui este interioară și că nimeni nu face efortul de a o vedea. Poate fi iubitor, generos, curajos, se poate dovedi recunoscător (cel puțin la început, chiar și față de fanaticul arhidiacon Frollo) sau îndrăgostit (din ce în ce mai mult, față de Esmeralda). Niciunul dintre aceste lucruri nu contează. El este monstruos de urât, iar asta este ceea ce îl definește, așa cum frumusețea colosală definește clădirea care dă numele romanului. Este o noțiune periculoasă, o aluzie la un adevăr ascuns. Dacă sub cocoașă, sub dinții strâmbi, sub privirea crucișă, Quasimodo este un tip remarcabil, atunci ce se ascunde sub pietrele minunat sculptate și sub vitraliile de la Notre-Dame?

La douăzeci și cinci de ani după publicarea romanului, Hugo și-a pus aceeași întrebare în *Les Contemplations* [„Contemplațiile”]:

Din gaura hidoasă o vorb-ar fi ieșit;
N-o cere. Dacă gura-i abisul infinit,

O, Doamne, atunci glasul ce-i?

63 Aristotel, *Metafizica*, trad. de Andrei Cornea, Humanitas, București, 2007 (n. tr.).

64 Voltaire, *Dicționar filosofic*, trad. de Anca Delia Comăneanu, Polirom, Iași, 2002 (n. red.).

65 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, trad. de Gellu Naum, Editura Tineretului, București, 1966 (n. tr.).

CASaubon



Domnul Casaubon este un șoarece de bibliotecă, prizonier în turnul său de fildeș, un cavaler literar fără vreo sclipire specială, un cititor pentru care lumea reală nu există decât ca o intruziune în studiul său. El este (potrivit doamnei Cadwallader) „o sită mare în care să zuruie mazărea uscată”⁶⁶, un pedant care se prezintă cu o precizie pretențioasă „de parcă ar fi fost chemat să facă o declarație publică”. Nimeni nu ar spune că este chipeș. Prietenii Dorotheei Brooke îl numesc mumie, remarcă dezgustați cele două alunițe albe cu fire de păr care îi împodobesc fața și îi compară tenul palid cu al unui *cochon de lait*⁶⁷. El este întruchiparea tuturor clișeelelor pe care societatea le proiectează asupra intelectualului: singuratic, mizantrop, opusul bărbatului sexy. De la „nebunul cu

cartea⁶⁸ al umaniștilor din secolul al XV-lea până la alter egoul lui Superman (Clark Kent) și la Matilda lui Roald Dahl din zilele noastre, eruditul timid, bibliotecarul sau, pur și simplu, cititorul a fost descris ca un tocilar cu ochelari, cineva care trebuie ironizat în ochii publicului. Când Jo, în *Fiicele doctorului March*, își trimite poveștile proaspăt scrise la revistă în speranța că îi vor fi publicate, o face pe furiș: îi este teamă să nu fie luată în râs pentru strădania ei și, chiar și atunci când se confesează prietenului său Laurie, îl pune să jure că va păstra secretul. Filozoafa egipteană Hypatia (atât în viața reală, cât și în romanul omonim al lui Charles Kingsley) este ucisă de o adunătură de oameni intoleranți. Julien Sorel, la începutul romanului *Roșu și negru*, este bătut de tatăl său pentru că citește o carte. Jo și Hypatia, Julien și domnul Casaubon știu cu toții că lumea mare și zbuciumată este lipsită de respect față de actul intelectual.

Tânărul doctor Lydgate, de exemplu, reprezintă praxisul față de logosul derizoriu al reverendului Edward Casaubon. Lydgate posedă un glas „neobișnuit de profund și sonor, capabil totuși să devină foarte scăzut și amabil la momentul potrivit“. El nu face bravadă, dar recunoaște „o bună parte din plăcerea“ de a lupta. Nu este doar un om de acțiune: când se oprește din vreo activitate, este înclinat să ia o carte, *Rasselas*, de Samuel Johnson sau *Călătoriile lui Gulliver*, de exemplu, dar și un dicționar este binevenit, sau Biblia, atâta vreme cât conține și Apocrifele. Ceva trebuie să citească atunci când nu călărește, nu aleargă, nu vânează sau nu ascultă discuțiile altor oameni. Se spune despre el că poate face tot ce-i place, dar cu siguranță nu i-a plăcut încă să facă vreun lucru remarcabil. Este un animal viguros, cu o minte deschisă, dar nicio scânteie nu a

aprins în el o pasiune intelectuală veritabilă; cunoașterea i se pare o chestiune foarte superficială, ușor de stăpânit. Spre deosebire de Lydgate, reverendul Casaubon știe că esența căutărilor intelectuale constă tocmai în dificultatea lor.

Înainte să-l întâlnească pentru prima dată pe Casaubon, Dorothea Brooke simte față de cărturarul necunoscut o oarecare așteptare plină de venerație. Casaubon este descris ca un om „vestit în ținut pentru profunda lui erudiție; se știa despre el că trudea de mulți ani la elaborarea unui mare tratat având ca temă istoria religiilor; de asemenea, trecea drept un om cu o avere destul de mare ca să dea strălucire evlaviei sale, și cu vederi personale ce urmau să fie consfințite cu mai multă limpezime, atunci când avea să-și publice cartea“. Chiar și numele său (ca un ecou al marelui savant din secolul al XVI-lea, Isaac Casaubon) are o forță impresionantă, greu de măsurat fără o cronologie precisă a studiilor. După ce îl întâlnește, Dorothea consideră că este cel mai interesant om pe care l-a cunoscut vreodată. Desdemona credea același lucru despre maurul care o curta cu fantastice povești de aventură.

Edward Casaubon este un om dedicat total acestei mari opere. Ambițioasa sa *Cheie a tuturor mitologiilor* (un *magnum opus* niciodată dus la bun sfârșit) precedă cu șase decenii *Creanga de aur* a lui James Frazer și cu mai bine de un secol *Eroul cu o mie de chipuri* al lui Joseph Campbell. Dacă ar fi fost finalizată, probabil că l-ar fi plasat pe Casaubon printre cei mai mari erudiți ai tuturor timpurilor. În calitate de om al Bisericii, Casaubon vede revelația creștină oglindită în fiecare civilizație de la începutul istoriei umane, dar distorsionată în oglinzi imperfecte, care reflectă totuși anumite adevăruri esențiale și universale. Casaubon

este un poststructuralist. George Eliot, adeptă a pragmatismului german, pare sceptică în legătură cu calitățile intelectuale ale personajului său și descrie teoria domnului Casaubon despre elemente ca fiind ceva ce „nu avea posibilitatea de a nimeri, fără să-și dea seama, peste unele descoperiri; plutea în mijlocul unor presupuneri fluide“. Și adaugă: „O ipoteză la fel de scutită de investigații practice ca și planul de a țese laolaltă stelele“. George Eliot ia în derâdere constelațiile.

Reverendul Casaubon își dorește un suflet-pereche care să-l ajute și la realizarea marelui proiect căruia i-a dedicat întreaga viață, pe cineva în căutarea unui adevăr transcendent. Casaubon a fost acuzat că nu-și dorește decât o sclavă, o slujnică fără minte care să facă ordine după el, dar nu este deloc așa. În ceea ce Borges a catalogat drept unul dintre cele mai bune romane polițiste scrise vreodată, *The Red Redmaynes*, de Eden Phillpotts, gândurile protagonistului despre perechea ideală sunt redată în următoarele cuvinte: „Mark Brendon era de modă veche, și femeile născute în urma războiului nu-l atrăgeau deloc. Le recunoștea calitățile deosebite și, deseori, distincția spiritului; totuși, idealul său se referea la un alt tip, mai vechi – tipul mamei sale care, rămasă văduvă, îi îngrijise casa până la moartea ei. Ea era idealul său feminin – liniștită, compătimitoare, demnă de încredere –, cea care a făcut întotdeauna din interesele lui propriile interese, cea care s-a concentrat asupra vieții lui mai degrabă decât asupra vieții ei și a aflat în progresul și succesele lui nucleul propriei sale existențe.“ Casaubon dorește ca Dorothea să facă din interesele lui propriile ei interese, dar numai dacă poate lucra cot la cot cu el, nu ca o servitoare, ci ca o asistentă inteligentă. Casaubon vrea ca Dorothea să se

concentreze asupra propriei vieți, chiar dacă el are idei precise despre direcția în care viața ei ar trebui să se îndrepte.

De ce se căsătorește Dorothea cu Edward Casaubon? Deoarece ea îl consideră un om capabil să înțeleagă viața lăuntrică superioară și cu care ar putea avea o comuniune spirituală, cineva care i-ar putea lămuri principiile cu vastele lui cunoștințe, un om a cărui învățătură aproape că este o dovadă a credințelor sale. Așa că, atunci când unchiul ei o anunță de intențiile reverendului, ea acceptă bucuroasă. „Ar fi o mare cinste pentru oricine să fie tovarășa lui.“

Dar ar fi neapărat o mare cinste pentru oricine să fie tovarășul Dorotheei? Sigur, îi place să ia parte la discuții intelectuale și să învețe despre istorie și artă, dar numai până la un anumit punct: odată atins acel punct, ea se plictisește. În momentele de disperare, Dorothea constată că nici cărțile nu-i sunt de folos, și nici măcar gândirea. Vai de căsătoria mult dorită a minților adevărate! În paragraful final al romanului, citat adesea, Dorothea este descrisă ca făcând parte din rândul „celor care au trăit cu devotament o viață pierdută în anonimat și se odihnesc în morminte nevizitate de nimeni“. Admirabil, fără îndoială. Și totuși, ce fel de devotament ar fi necesar pentru a renunța la o activitate academică, artistică sau intelectuală în favoarea unei persoane atât de discrete și ușor de plictisit? Când, pe la jumătatea romanului, în ziua dinaintea infarctului fatal, Casaubon îi cere să-i promită că îi va îndeplini dorințele (nespecificate) după moartea lui, Dorothea simte că nu o poate face, deoarece, după părerea ei, există o diferență profundă între devotamentul față de cei vii și promisiunea vagă a unui devotament față de cei morți. Dacă ar consimți, crede ea, ar fi ca și cum ar spune „da“

propriei sale condamnări. „Nu!”, spune ea cu hotărâre. „Dacă mori, nu voi mișca un deget pentru opera ta.” S-a zis cu dorința ei anterioară de a oferi companie intelectuală. Evident, are dreptul să descopere că nu aceasta este cea mai bună viață pentru ea, dar cum rămâne cu promisiunile ei?

În timpul lunii lor de miere la Roma, Dorothea află că soțul ei nu dorește să profite de oferta de a-l ajuta în cercetările sale la arhivele Vaticanului. Dar Dorothea crede că adevăratele intenții ale lui Casaubon sunt altele. „Hotărât, sunt într-o stare de spirit ciudat de egoistă și mă dovedesc slabă”, își spune în sine ea. „Cum pot avea un soț care e cu atât mai presus de mine, fără a ști că el are mai puțină nevoie de mine decât am eu de el?” Dar tocmai asta este ideea. W.H. Auden a spus-o în felul următor: „Dacă iubiri egale nu pot fi,/ Să fiu eu cel mai iubitor.” Acesta este Casaubon și ar fi fost oripilat să descopere cât de puține lucruri a înțeles soția sa. Oricare ar fi părerile autoarei, observăm rapid dragostea protectoare (poate chiar exagerată) a lui Casaubon față de soția sa. Dorothea însă simte că trăiește „coșmarul unei vieți în care orice strop de energie era frânat de teamă”. Dar ce simte Casaubon? Din spusele lui Eliot: „Bietul domn Casaubon era neîncrezător în sentimentele oricui față de el, mai ales în calitatea sa de soț. A lăsa pe cineva să presupună că era gelos ar fi însemnat să accepte părerea altora (bănuită) asupra neajunsurilor sale; dacă le îngăduia să afle că nu găsea mariajul deosebit de paradiziac, faptul ar fi implicat convertirea sa la (probabila) dezaprobare inițială a celor din jur.” Ar fi, spune ea, ca și cum i-ar lăsa pe confrății lui savanți să afle cât de anapoda își organiza el *Cheia tuturor mitologiilor*. Domnul Ramsay, din *Spre far*, crede că progresul gândirii

umane poate fi urmărit în ordine alfabetică, fiecărui concept din succesiune fiindu-i atribuită o literă, iar el s-a gândit sârguincios de la A la Q, și totuși nu va ajunge la litera R. Cei doi bufoni ai lui Flaubert, Bouvard și Pécuchet, nu vor ajunge niciodată la sfârșitul enciclopediei lor universale. Tot așa, nici domnul Casaubon nu va mai apuca să-și încheie uriașul tom. Aceste turnuri Babel intelectuale sunt, în chiar esența lor, niște opere ce nu-și pot atinge desăvârșirea. După cum scria și Kafka: „Dacă le-ar fi fost cu putință să clădească Turnul Babel fără să se cațere pe el, le-ar fi fost îngăduit să-l clădească.“⁶⁹

Totuși, în ciuda faptului că se teme de toate aceste proiecte care ar putea, pentru că sunt imposibile, să devină obositoare în loc să fie utile, Dorothea este recunoscătoare pentru micile favoruri, cum ar fi propunerea domnului Casaubon de a o învăța limbi străine. Dar nu din devotament față de viitorul ei soț își dorește să cunoască latina și greaca. Aceste „domenii ale cunoașterii masculine“, așa cum le numește ea, i se par a fi o bază solidă de unde tot adevărul ar putea fi privit mai limpede. Acesta este reperul pe care Sfânta Tereza de Ávila (cu care Eliot o compară) l-a căutat în drumul ei spre perfecțiune. În acest sens, Sfânta Tereza era mai apropiată, în ceea ce privește simțul datoriei spirituale, de reverendul Casaubon decât de Dorothea. Căci, spre deosebire de Sfânta Tereza, Dorothea se îndoiește constant de propriile-i concluzii și își deplânge propria ignoranță. „Cum ar fi putut nutri convingerea că locuințele cu o singură încăpere nu erau menite slăvirii Domnului“, scrie Eliot, „când învățații, care cunoșteau pe de rost textele clasicilor, păreau să împace nepăsarea față de căsuțele fermierilor cu zelul pentru slăvirea divinității?“. Țelul lui Casaubon este atingerea

cunoașterii în sine, a cărei realizare, în cea mai deplină formă a ei, se află întotdeauna dincolo de orizont. Dacă ar fi perseverat în propria ei căutare a cunoașterii, înțelegând ca și el că o astfel de întreprindere este, în esență, inepuizabilă și totuși demnă de a fi urmărită, Dorothea ar fi putut căpăta umbra unui răspuns.

66 George Eliott, *Middlemarch*, trad. de Eugen B. Marian, Minerva, București, 1977; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. tr.).

67 „Purceluș de lapte“, în franceză în original (n. tr.).

68 Personaj din poemul *Corabia nebunilor*, de Sebastian Brant, apărut în 1494 (n. tr.).

69 Franz Kafka, „Tăcerea sirenelor“, în *Vizuina. Proză postumă*, trad. de Mircea Ivănescu, Humanitas, București, 2019 (n. red.).

SATANA



Fie că ceea ce numim conștiință s-a născut din ceea ce numim imaginație, fie că s-a întâmplat exact pe dos, la începutul erei umanității ne-am apucat să spunem povești în încercarea de a ne explica existența și ne-am închipuit o ființă divină, un cuvânt magic, un dragon, o broască țestoasă, o ciocnire între materie și antimaterie drept „A fost odată ca niciodată”. Pascal l-a acuzat pe Descartes că a cerut un „mic imbold” oferit cu bunăvoință de un Creator primordial, care apoi își pierde caracterul necesar; după aceea, poveștile se pot desfășura și singure.

Scandalul iscat de iudaism prin reducerea numeroșilor zei antici la o singură divinitate omniprezentă și omniscientă trebuie să se fi resimțit

prea disproportionat pentru o umanitate obișnuită cu un univers binar pitagoreic. Tot ceea ce concepem are o contrapondere și, în curând, un al doilea personaj a fost adus pe scena scripturală. Și el era omniscient și omniprezent, chiar dacă în ultimă instanță era supus voinței divine, și totuși suficient de viclean pentru a-l ispiti până și pe Cel Atotputernic, ca în poveștile cu tâlc despre Iov și despre Fiul lui Dumnezeu în deșert. El era întunericul în raport cu lumina lui Dumnezeu, o forță distructivă opusă energiei sale creatoare, un adevăr alternativ la Adevăr. A primit diverse nume, printre care Satana, Lucifer, Mefistofel, Belzebut, Mastema (în primele texte rabinice), Iblis (în Coran) sau pur și simplu Diavolul (din grecescul *diabolos*, care înseamnă „calomniator“). În Cartea Jubileelor (care face parte din Evangheliile apocrife) se afirmă că, atunci când Iehova a hotărât să-i alunge pe îngerii răzvrățiți după Potop și să salveze omenirea de ispită, Satana l-a convins pe Dumnezeu să-i permită să păstreze o zecime din turma pedepsită pentru a continua să testeze, ca pe niște șobolani de laborator, credința oamenilor. Din cauza talentului Satanei de a înșela, Iisus l-a numit „Tatăl minciunii“ (care este și definiția unui romancier).

Nemulțumit de această separare absolută între Binele Suprem și Răul Suprem, poetul sufi Al-Ghazali a imaginat un alibi pentru Satana și a scris că, atunci când îngerii, la ordinul lui Dumnezeu, s-au prosternat în fața proaspăt creatului Adam, doar Satana a refuzat, spunând că ordinul lui Dumnezeu era un test, întrucât „Doamne ferește să te închini în fața altcuiva în afară de Cel Atotputernic“. Al-Ghazali nu spune cum și-a răsplătit Dumnezeu credinciosul slujitor. La patru secole după Al-Ghazali, eruditul egiptean Shihab al-Din al-Nuwayri a afirmat că, după crearea

lui Adam, Satana le-a spus celorlalți îngeri: „Dacă Domnul preferă această creatură în locul meu, atunci mă voi răzvrăti împotriva Lui. Iar dacă El mă preferă pe mine, atunci o voi nimici.“ Deoarece, explică Satana mai departe, „eu sunt mai bun decât ea: pe mine m-a creat din foc, iar pe ea din țărână“.

În alte religii, Satana continuă să fie dușmanul neînduplecat al omenirii. În *Cetatea lui Dumnezeu*, Sfântul Augustin îl considera un exemplu negativ în mod intenționat și susținea că, atunci când „omul trăiește după om, nu după Dumnezeu, el este asemenea diavolului [Satana]“. Cu un secol mai înainte, filozoful gnostic Apelles spunea că Cel Rău era un demiurg care i-a inspirat pe profeții Vechiului Testament.

Dante l-a plasat cu înțelepciune pe Satana în centrul pământului, unde cel mai frumos dintre îngeri a căzut după răzvrătirea sa, transformându-se într-un monstru urât cu trei fețe și făcând ca pământurile din emisfera sudică să se retragă îngrozite, lăsând în locul lor o lume acvatică *senza gente*, „fără oameni“. Martin Luther (asemenea Sfântului Antonie înainte de el) l-a văzut pe Satana ca pe un agresor și o pacoste și a aruncat cu o călimară în el, mânjind peretele biroului din castelul Wartburg, pată care încă putea fi observată până acum un secol. Milton și-l imagina pe Satana ca pe un fel de bandă a lui Möbius („Oriunde fug – ajung în Iad! / Eu însumi sunt iadul“⁷⁰). Goethe, cu un strop de compasiune, a sugerat că Satana îi ispitește pe oameni pentru că este trist, și „solamen miseris socios habuisse doloris“⁷¹ („Este o mângâiere pentru cei triști să aibă tovarăși de suferință“). Exegeții Coranului de mai târziu au venit cu ideea că Satana, când a ispitit-o pe Eva, nu a luat forma unui șarpe, ci a unei cămile minunate, cu „o coadă multicoloră,

roșu, galben, verde, alb, negru, cu o coamă perlata, păr de topaz, ochi ca planetele Venus și Jupiter și o aromă ca de mosc amestecat cu ambră“.

Fără îndoială că Satana (sau efigia lui) se află încă printre noi. Până în ziua de azi, în Austria, Bavaria, Croația, Cehia, Ungaria, Slovacia, Slovenia și în unele părți din nordul Italiei, Satana (cunoscut în aceste regiuni sub numele de Krampus) îl însoțește pe Moș Crăciun în drumurile sale, căutând să-i vâre pe copiii obraznici într-un sac și să-i bată cu un mănunchi de nuiele de mestecăn. Krampus-Satana este o creatură urâtă și încornorată, anterioară creștinismului, care poartă lanțuri pentru a arăta că acum este legat de voința Bisericii. Cu alte ocazii, Satana a luat înfățișarea unui pudel, a unei vipere, a unui dragon sau chiar a unui domn.

Dante (din nou) a susținut că totul în univers este rodul iubirii lui Dumnezeu, inclusiv păcatul. Pornind de la această idee, Satana poate fi văzut ca un pervertitor al planului divin, făcându-i pe oameni să iubească în exces (pofa sau avariția) sau insuficient (invidia, lenea și mânia) sau să-și îndrepte iubirea spre obiecte nepotrivite (lăcomia și mândria).

Sfântul Bonaventura scria că nedumerirea noastră, odată confrunțați cu o suferință inexplicabilă, arată doar lipsa de credință în dreptatea perfectă a lui Dumnezeu și decurge din faptul că nu cunoaștem întreaga poveste (ca atunci când îl judecăm pe Lordul Jim drept un laș sau pe Romeo ca pe un simplu iubăreț, după ce am citit doar primele pagini ale aventurilor lor). Recurgem la Satana pentru a încerca să înțelegem evenimentele abominabile care ne chinuie zilnic, acum și întotdeauna. Satana (spunem noi) ne șoptește la ureche lucruri cumplite și ne inspiră cele mai rele fapte. Satana (o spunem cu

obstinație) este responsabil pentru boli, războaie, foamete; pentru ascensiunea la putere a lui Caligula, Goebbels, Videla; pentru tortură, crime și maltratarea copiilor. Satana este scuza vagă pentru acțiunile noastre de coșmar și visele noastre însetate de sânge. Din păcate, argumentul pentru responsabilitatea sa este total neconvingător.

Dacă lucrarea Satanei poate fi văzută ca partea întunecată a activității lui Dumnezeu, suferința omniprezentă din lume ar putea fi înțeleasă ca o anumită lipsă de energie divină, ca o epuizare de neconceput a Atotputernicului, sătul de creațiile sale imperfecte. Hasidimii spun următoarea poveste. Într-un sat izolat din centrul Poloniei, exista o mică sinagogă. Într-o noapte, când își făcea rondul, rabinul a intrat și l-a zărit pe Dumnezeu stând într-un colț întunecat. S-a prosternat cu fața la pământ și a strigat: „Doamne Dumnezeule, ce faci aici?” Dumnezeu nu i-a răspuns nici cu tunete, nici dintr-un vârtej de vânt, ci cu o voce stinsă: „Sunt obosit, rabinule, sunt obosit de moarte.”

70 John Milton, *Paradisul pierdut*, trad. de Aurel Covaci, Minerva, București, 1972 (n. tr.).

71 Lapsus memoriae al autorului: de fapt, citatul provine din piesa *Tragica istorie a doctorului Faust*, de Christopher Marlowe, apărută în 1592 (n. tr.).

HIPOGRIFUL



Printre numeroșii regi, regine, nobili și domnițe, pirați, servitori, magicieni, întrupări alegorice și animale mitologice care populează cele patruzeci și șase de cânturi din *Orlando Furioso* al lui Ariosto, unul anume străbate magnific de nevătămat întregul poem. El își face apariția, anonim și în plin zbor, în cel de-al doilea cânt, descris pur și simplu ca fiind „un cal înaripat“, încălecat de magicianul Atlante (de asemenea anonim pe atunci); dispare într-unul dintre ultimele cânturi ale poemului, acum glorios prin acțiunile sale și ale călărețului său, eliberat de cavalerul Astolfo, urmând ordinele unei autorități care este nimeni altul decât Sfântul Ioan Evanghelistul. În cariera sa glorioasă, hipogriful realizează multe fapte ilustre și întreprinde multe călătorii periculoase pe Pământ, precum și pe Lună. Până la urmă, cine se îndoiește că libertatea lui este pe deplin meritată? Noi îl încurajăm.

Credem că știm cum arată un hipogrif. Ariosto, pentru a preveni orice desconsiderare a nobilei creaturi ca fiind ficțiune, ne spune pe șleau în cântul al IV-lea:

Nu-i născocire acest cal pe care
O iapă cu-un grifon l-a zămislit.
Ca tatăl are aripi, pene, gheare
Și capu,-n rest cu maică-sa-i leit.
Se cheamă hipogrif. Deși sunt rare,
Asemenea făpturi s-au pomenit
Departe,-n munții Rifei, și se-arată,
La miazănoapte, peste marea înghețată.

Precizarea „deși sunt rare“ este importantă, sugerând că astfel de animale sunt rareori văzute de ochii muritorilor. Dar rar nu înseamnă niciodată. Virgiliu vestise deja, într-una dintre eglogele sale, că grifonii se vor împerechea cu iepe, un eveniment puțin probabil, din moment ce, după cum remarcă comentatorii antici, grifonii și caii sunt dușmani de moarte. Virgiliu menționează împerecherea pentru a sugera că un astfel de moment nu va avea loc niciodată, dar aceste artificii retorice au tendința de a ne dovedi că ne înșelăm. Împerecherea grifonilor cu caii, chiar și în poezie, conferă animalului imaginar realitatea factuală a unui animal domestic.

Ariosto a înțeles aceste lucruri. Și-a dat seama că, chiar dacă astfel de întâmplări minunate nu pot fi frecvente, chiar și un singur astfel de urmaș ar fi suficient pentru adevărul lăuntric al poveștii sale. „Nu-i fermecat, ca alte creaturi“, scrie el, respingând alte invenții magice, „ci-adevărat, minune a naturii“. Cum ne putem îndoi de o mărturie atât de vehementă?

Hipogriful este atât particular, cât și universal. În ciuda rarității sale, face parte din bestiarul creaturilor verosimile. Plauzibilitatea sa imaginară este atât de puternică, încât, departe de a fi unic, precum pasărea Phoenix (din care nu poate exista decât una singură în lume la un moment dat), el a devenit o creatură obișnuită a imaginației și, după zborul său spre libertate de la sfârșitul poemului lui Ariosto, a găsit noi decoruri pentru noi aventuri. Cum un cal cu alură de dragon, și nu doar înaripat, pare mai potrivit pentru a se lupta cu un monstru marin obișnuit, hipogriful l-a înlocuit pe vărul său, banalul Pegas, din reprezentările lui Perseu și ale Andromedei, care, la rândul lor, au devenit Ruggiero și Angelica lui Ariosto, ca în tabloul lui Ingres. Pentru că un cal fugar nu este suficient de fabulos pentru tărâmul magic din *Viața e vis* a lui Calderón, primele replici ale piesei nu se adresează unui simplu cal de curse, ci unui „hipogrif focos/ mai iute decât vântul viforos“⁷² și care a azvârlit-o pe prințesa Rosaura din șa, trimițând-o în lumea viselor. Având în vedere că hipogriful a dobândit un prestigiu aristocratic, fiind o creatură mult mai puțin obișnuită decât un zombi sau un vârcolac, în ultimul secol, scriitorii de fantasy au introdus această specie pe cale de dispariție pe tărâmurile lor, de la E.R. Eddison în *Viermele Ouroboros* la J.K. Rowling în seria *Harry Potter*.

Dar mai este și altceva.

René Magritte, comentând tabloul său *Afinitățile elective*, menționează că, deși știm că păsările locuiesc în mod normal într-o colivie, imaginea devine mai interesantă dacă, în loc de o pasăre, observăm un pește sau un pantof în spatele acelor gratii. „Însă, deși aceste imagini sunt foarte ciudate“, continuă Magritte, „din păcate, ele sunt accidentale, arbitrare. Totuși, este

posibil să se obțină o nouă imagine care va rezista la examinare, deoarece are ceva definitiv, ceva just în ea. Iar aceasta este imaginea unui ou în cușcă“. Ceva *just*, spune Magritte; aceasta este calitatea hipogrifului creat de Ariosto.

Vastul amalgam narativ care este *Orlando Furioso*, cu bătăliile, prietenii, dușmăniile și aventurile sale pătimașe, este, mai presus de toate, just. Totul în această poveste fabuloasă, mai dens populată decât aproape orice altă narațiune epică (inclusiv *Stăpânul inelelor*) și, cu siguranță, una dintre cele mai distractive, atinge, în mintea plină de discernământ, o notă invariabil corectă. La fiecare pas, Ariosto ar fi putut alege o altă turnură, o altă întorsătură, ar fi putut permite ca o scenă să se prelungească sau să fie întreruptă. Nu coerența psihologică, istorică sau chiar narativă este cea care susține povestea, cu atât mai puțin noțiunile clasice de loc și de timp. Fragmentele rimate care alcătuiesc cele patruzeci și șase de cânturi lungi ale poemului, care îl conduc pe cititor de pe culmi înalte până în văi adânci, de la castele până la mări, de la Pământ până la Lună și înapoi, nu par niciodată „din păcate accidentale, arbitrare“. O logică poetică sălbatică guvernează aventurile, o logică fidelă furiei nebunești a eroului său. Emblematic în acest sens este chiar hipogriful, o imposibilitate născută dintr-o imposibilitate, la fel de rezonabil ca un vis dintr-un vis.

72 Pedro Calderón de la Barca, *Viata e vis*, trad. de Sorin Mărculescu, Humanitas, București, 2016 (n. red.).

CĂPITANUL NEMO



Nemo. Nadie. Niemand. Nessuno. În Occident, identitatea care se neagă pe sine începe, aproape unanim, cu litera „N“. Johann Gottlieb Fichte a imaginat o distincție filozofică între Cineva, *aliquis* în latină, definit ca un Eu prezent, și Nimeni, *nemo*, un non-Eu, o absență întruchipată, un fel de gaură neagră a propriei ființe. Ulise a ales această din urmă identitate și i-a spus ciclopului greu de cap că numele său este Nimeni: absența nominală l-a salvat. Nemo este, de asemenea, numele pe care Jules Verne l-a dat faimosului său rebel navigator, precursor al războinicilor de la Greenpeace, terorist anarhist *avant la lettre*.

Dar cine este căpitanul Nemo?

Încrezător, cu ochi negri și profunzi care pot scruta dintr-o singură privire un sfert de orizont, rece, palid, energic, curajos, mândru, cu vârsta cuprinsă undeva între treizeci și cincispe și cincizeci de ani, înalt, cu o frunte amplă, un nas drept, buze bine conturate, dinți superbi, mâini lungi și delicate, proprii unui suflet nobil și pasionat: iată cum se prezintă căpitanul Nemo în fața îngrozitului profesor Aronnax, în măruntaiele submarinului Nautilus. Pierre-Jules Hetzel, editorul cărții *Douăzeci de mii de leghe sub mări* și al tuturor celorlalte minunate romane ale lui Jules Verne, a recunoscut în Nemo un portret al creatorului său și l-a îndrumat pe ilustratorul Édouard Riou să-l folosească pe Verne ca model pentru eroul cărții.

Nemo este un luptător, un nonconformist, un idealist, în sensul pe care secolul al XIX-lea îl dădea acestui ultim cuvânt, astăzi atât de depreciați. Totodată, Nemo este un cititor. După o masă ciudată, în care cele câteva feluri de mâncare servite se dovedesc a fi bunătăți marine ciudate, abil deghizate, Nemo îl invită pe oaspetele său captiv să-i viziteze reședința subacvatică. Prima încăpere în care Nemo îl conduce este biblioteca. „Dulapurile înalte de palisandru negru, cu incrustații de aramă, cu rafturi foarte mari, erau pline de cărți, toate legate în același fel. Rafturile se întindeau de-a lungul pereților, terminându-se în partea de jos cu divane largi, nespuse de odihnitoare, îmbrăcate în piele cafenie. Pe lângă divane erau așezate pupitre ușoare, care se mișcau după cum voiai, apropiindu-le sau depărtându-le ca să poți pune cărțile pe ele în timpul cititului. În mijlocul camerei se înălța o masă enormă, plină cu broșuri, printre care se vedeau și câteva ziare cam vechi. Patru globuri mate, aproape pierdute printre ornamentele plafonului, scăldau în lumina lor electrică unitatea

atât de armonioasă și cu atâta măiestrie orânduită a încăperii.⁷³ Profesorul Aronnax își exprimă admirația față de această bibliotecă minunată care i-a ținut tovărășie cititorului său în cele mai adânci locuri din ocean; o colecție despre care profesorul spune că „ar putea face cinste oricărui palat de pe glob“. Însă căpitanul Nemo nu vrea să admită că biblioteca lui ar fi ieșită din comun. „Unde aș putea găsi mai multă singurătate, mai multă liniște, domnule profesor?“, își întreabă el oaspetele. Pentru Nemo (ca și pentru noi), liniștea și singurătatea sunt două atribute esențiale ale unei biblioteci autentice, al cărei cititor ideal, împărțit într-o infinitate de personaje create din cuvinte, este mereu Nimeni.

Biblioteca acestui căpitan Nemo conține aproximativ 12.000 de volume de știință, etică și ficțiune, scrise în mai multe limbi. Trei trăsături sunt definitorii. În primul rând, nu există cărți de economie politică, deoarece nicio teorie din acest domeniu nu-l satisface pe exigentul cititor. În al doilea rând, ordinea cărților lui Nemo pare arbitrară, amestecând fără o logică aparentă subiecte și limbi diferite, ca și cum căpitanului i-ar plăcea să citească la voia întâmplării. În al treilea rând, nu există cărți noi pe rafturile acestui submarin. Aceste 12.000 de cărți, după cum dă de înțeles căpitanul, sunt „singurele mele legături cu pământul. Dar lumea a încetat să mai existe pentru mine în clipa în care Nautilus s-a afundat pentru prima oară în adâncul apelor. În ziua aceea mi-am cumpărat ultimele volume, ultimele broșuri, ultimele ziare, și de atunci îmi spun că omenirea n-a mai gândit și n-a mai scris nimic. Aceste cărți, domnule profesor, vă stau la dispoziție și le puteți folosi oricând doriți“. Recunoscând pe unul dintre rafturi *Fondatorii astronomiei* a lui Joseph

Bertrand, publicată în 1865, profesorul Aronnax își dă seama că viața subacvatică a căpitanului Nemo trebuie să fi început cu numai trei ani mai devreme. Ne aflăm în 1868, cu doi ani înainte de data apariției cărții lui Jules Verne.

Dacă orice bibliotecă este autobiografică, atunci cea a căpitanului Nemo dezvăluie ceva din identitatea ascunsă a cititorului său. Lumea de la suprafață, cea a societății umane haotice, îl îngrozește pe căpitan. El preferă izolarea din Nautilus. Crede în spiritul de inovație, în imaginația etică, în curiozitatea fără margini a ființei umane. Îi detestă excesele, gustul pentru tiranie, lăcomia însetată de sânge. Ține, mai presus de toate, la libertate, dar nu orice fel de libertate. Nu ar fi surprinzător să găsim printre cărțile din biblioteca submarinului *Solution du problème social*, de Pierre-Joseph Proudhon, un volum pe care Verne îl cunoștea bine. „Nu este libertatea supusă ordinii, ca în cazul monarhiei constituționale; nici nu este libertatea care reprezintă ordinea“, scria Proudhon într-o cheie alegorică. „Este o libertate reciprocă, nu o libertate limitată. Libertatea nu este fika, ci mama ordinii.“

Acestei libertăți dătătoare de viață, Proudhon i-a dat denumirea de „anarhie pozitivă“. Aceasta este și convingerea lui Nemo, numai că el nu se mulțumește cu propunerea idealistă a lui Proudhon. Nemo este, am putea spune, precursorul acelor anarhiști violenți din secolul al XIX-lea – Ravachol, Auguste Vaillant, Émile Henry, Santo Caserio –, al căror sistem de credințe se transpunea în bombe și asasinate. Evident, naufragiile deliberate provocate de Nautilus sunt o altă versiune a unor astfel de acte teroriste.

Violența căpitanului Nemo din a doua parte a romanului l-a înspăimântat pe Hetzel. Răspunzând

obiecțiilor editorului, Verne a explicat că, potrivit regulilor ficțiunii, lucrurile nu ar fi putut să aibă loc altcumva. Bibliofilul taciturn care îi arată profesorului Aronnax „cele mai fine plăsmuiri ale spiritului omenesc“ devine, în momentul necesar al acțiunii, nu un institutor al omenirii, ci „sumbrul ei călău“. Pentru Nemo, cărțile au reprezentat un ghid spre cunoaștere și un eșantion al experienței comune a omenirii, dar (după cum știu cititorii) o carte, sau chiar o întreagă bibliotecă, poate doar să lumineze calea pe care un cititor a ales-o; nu poate să îl îndrepte spre un scop obligatoriu sau să-i impună o anumită direcție. Ani mai târziu, Verne avea să spună sfârșitul poveștii eroului său în *Insula misterioasă*, în care anarhistul dezamăgit își acceptă înfrângerea. „Singurătatea, izolarea sunt lucruri triste, deasupra puterile omenești“, spune Nemo în agonia sa. „Mor pentru că am crezut că omul poate trăi singur!“⁷⁴

Nepotul lui Verne, Jean-Jules Verne, a explicat că bunicul său a vrut să scrie despre lupta poporului polonez împotriva Imperiului Rus, dar că, probabil din cauza cenzurii guvernului francez, nu a făcut-o niciodată. În schimb, a scris *20.000 de leghe sub mări*. Căpitanul Nemo este un revoluționar universal, nu unul particular. Va fi cunoscut drept un „mare vinovat“, explică el cu un zâmbet poznaș. „Da, un răzvrătit pus poate la stâlpul infamiei!“ Însă profesorului Aronnax îi spune: „Am dreptate și voi face dreptate!“ Și, arătând spre nava pe care dorește să o distrugă, adaugă: „Eu sunt asupritul și iată asupritorul. Datorită lui am pierdut tot ce mi-a fost mai drag, tot ce am iubit cu înflăcărare și am cinstit din adâncul sufletului: patrie, soție, copii, tatăl și mama mea, toți au pierit! Ceea ce urăsc este acolo!“

După cumplita scenă de distrugere care urmează, profesorul Aronnax încearcă să adoarmă și nu reușește. În imaginația sa, vede povestea de la început, ca și cum ar răsfoi o carte pe care a citit-o deja. Pe măsură ce Aronnax își amintește ultimele zile, căpitanul Nemo încetează să mai fie egalul său și se transformă în „omul apelor, geniul mărilor“. Sub ochii noștri de cititori, profesorul Aronnax, un personaj din romanul lui Verne, devine cititorul propriilor sale aventuri. Acum, Nemo nu mai este un om ca Aronnax însuși, ci ceva mai complex, mai puțin inteligibil, mai terifiant, care nu se limitează la imaginația lui Verne, ci aparține bibliotecii universale. În acest punct magic, protagonistul și autorul, autorul și cititorul, cititorul și protagonistul se contopesc într-o singură ființă, atât în interiorul, cât și în afara cărții, suspendată deopotrivă în timpul povestirii și în timpul nostru, când o citim astăzi.

73 Jules Verne, *20.000 de leghe sub mări*, trad. de Lucia Donea Sadoveanu și Gellu Naum, Ion Creangă, București, 1977; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. tr.).

74 Jules Verne, *Insula misterioasă*, vol. II, trad. de Veronica Mihăileanu și Ion Mihăileanu, Ion Creangă, București, 1979 (n. tr.).

MONSTRUL LUI FRANKENSTEIN



Tradiția pitagoreică statua că fiecare creatură are sau va avea, acum sau în viitor, ceva din alta. „Niciun om nu este numai el însuși“, scria Sir Thomas Browne. „Au existat mulți Diogene, și tot atâția Timon, deși puțini sub acest nume: oamenii trăiesc din nou, lumea este acum așa cum a fost în veacurile trecute; atunci nu exista niciunul, dar de atunci a mai existat cineva care să se compare cu el și care să fie, ca să zicem așa, sinele său reînviat.“

Nimeni nu întruchipează mai bine această idee străveche decât creatura născută (dacă verbul este permis) într-o „noapte mohorâtă de noiembrie“⁷⁵ de

la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în orașul german Ingolstadt. Ea nu poartă niciun nume. Vine pe lume deja adultă, constituită dintr-o varietate de membre și organe umane, alese în funcție de proporțiile lor atletice și de frumusețea lor clasică, în sala de disecție a universității, dar și în subsolurile morgii. Rezultatul, după cum însuși creatorul său mărturisește, nu este cel la care spera: ansamblul de fragmente umane, odată adus la viață, nu păstrează perfecțiunea fiecărei părți a alcătuirii sale. „Pielea galbenă abia izbutea să ascundă încâlcitura de mușchi și de artere de dedesubt; părul negru și lucios se revărsa în unduri bogate; dinții erau de un alb sidefiu, dar toate aceste podoabe nu făceau decât să scoată într-un contrast cu atât mai urâcios ochii săi apoși, care aproape că se confundau cu albul șters al orbitelor, fața pergamentoasă și buzele vineții, tăiate otova.“

Dorința doctorului Frankenstein este de a crea viață fără participarea unei femei. Crearea doar din sămânța masculină este scopul alchimistului, visul patriarhal, scopul savantului nebun. De la golemii evreiești până la sculpturile animate din legende și știință – Eva făcută din coasta lui Adam, femeia din fildeș a lui Pygmalion, Pinocchio din lemn al lui Gepetto, automatele din secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, care au exercitat o atât de mare fascinație asupra lui Mary Shelley și a cercului ei –, bărbații și-au imaginat că sunt capabili să creeze viață fără ajutorul femeii: adică depozedând femeia de puterea ei exclusivă de a concepe. Nicio femeie nu ia parte la crearea monstrului de către doctorul Frankenstein: este o activitate realizată exclusiv de un bărbat. În accepțiunea teologilor medievali, încercarea de a concepe fără o acuplare bărbat–femeie era un păcat teribil. Potrivit rabinului Moses Cordovero, un

cărturar spaniol din secolul al XVI-lea, „unirea și împreunarea bărbatului cu femeia sunt un semn de împreunare venit de sus“, iar orice abatere de la această metodă consacrată este o încălcare a voinței lui Dumnezeu. Încercând să creeze viață din fragmente de cadavre, doctorul Frankenstein păcătuiește împotriva omnipotenței lui Dumnezeu.

Cu toate acestea, mitul are și o altă latură: situația monstrului în sine. Asemenea lui Adam aflat în suferință, el este o bucată de lut viu, care nu a cerut niciodată să fie adus pe această lume. La nivelul cel mai rudimentar, primar, creatura este un golem, o păpușă din lemn căreia i s-a dăruit viață; la nivelul cel mai înalt, ea este Hamlet lăudându-se pe sine ca pe o operă minunată, Segismundo care se întreabă dacă nu cumva este doar o siluetă într-un vis. Agonia și extazul sunt ambele reflectate pe chipul îngrozitor al monstrului, pe care îl cunoaștem din filme, un chip care, ca și cel al Gretei Garbo, este unul dintre simbolurile incontestabile ale timpului nostru. Chipul lui Garbo, cu trăsăturile sale clasice tulburătoare, este cel al Beatricei lui Dante, „cu zâmbiri divine“, care eliberează „de-orice-alt dor“, reflectarea acelei părți din noi înșine pe care occidentalii o asociază cu frumusețea spirituală și înțelepciunea transcendentă. („Nu te gândi la nimic“, i-ar fi spus regizorul Rouben Mamoulian lui Garbo atunci când ea l-a întrebat cum să interpreteze neuitatul cadru final din filmul *Regina Christina*. Acel vid a fost creat pentru noi, spectatorii, un spațiu gol în care să ne pierdem.) Chipul monstrului este corespondentul său, umbra sa, chipul sinelui nostru subuman, purtând trăsăturile de care ne temem că într-o zi vor ieși dintr-o oglindă distorsionată – chipul din portretul lui Dorian Gray, chipul maleficului domn Hyde. Dacă expresia lui

Garbo este dumnezeiește de goală, cea a monstrului este demonic de plină, debordând, pe la cusăturile vizibile, de ceea ce dorim să ascundem. Nu este „rea“ (așa cum nici cea a Gretei Garbo nu este „bună“), ci execrabilă (așa cum cea a lui Garbo este imaculată). Grație mâinii iscusite a machiorului Jack Pierce, depășește imaginea oricărui alt monstru umanoid. Este un chip imaginat de cineva care știe cum ar trebui să fie un chip, dar nu reușește să-l redea cum trebuie, un chip greșit, atât de mare, încât ne cuprinde teama că, dacă ne-am apropia de el (în cuvintele lui Chesterton), „chipul ar fi prea mare pentru a fi posibil“. Este unul perfect nereușit, un simulacru anonim al figurii biblice făcute după chipul lui Dumnezeu. Când Boris Karloff și-a asumat întruchiparea Monstrului, numele său a fost înlocuit pe generic cu un semn de întrebare.

Monstrul creat de doctorul Victor Frankenstein este (și nu o neagă nimeni, nici măcar propriu-i tată) de o urâtenie insuportabilă. Văzându-l, îți induce teamă, iar, confruntat cu frica pe care o provoacă, monstrul atacă sau se apără. Poate trăi printre oameni doar cu condiția să nu fie văzut, o stare de fapt care (așa cum a explicat episcopul Berkeley) se neagă pe sine și devine una de inexistență. Monstrul poate învăța cum trăiesc oamenii pentru că bătrânul pustnic care îl primește în casa lui este orb; poate studia istoria lumii prin intermediul *Ruinelor Imperiului*, cartea lui Volney, pentru că tânărul elvețian care citește cu voce tare din această lucrare grandioasă nu știe că monstrul stă ascuns la fereastră. Odată descoperit, este urmărit ca o pradă însemnată și nimeni nu se întreabă dacă este vinovat sau nu. Monstrul este o victimă-model: fără vină și ponegrit, este împins la comiterea unor acte de violență. Ca orice victimă, vrea să știe motivul urii pe

care o inspiră. Nu este responsabil pentru prezența sa în lume, așa cum reiese din unul dintre mottourile romanului, preluat din *Paradisul pierdut*, de Milton: „O, Ziditorule, cerutu-ți-am din lut să mă frământă?/ Te-am îndemnat din neguri să mă iști?“ Rod al unui nebun ambițios sau al unui inventator nechibzuit, monstrul împărtășește soarta grea a lui Adam, adică a noastră, a tuturor. Și totuși, în ciuda suferinței sale, nu vrea să moară. „Viața“, îi spune el creatorului său, „deși poate să însemne doar neîntreruptă suferință, îmi este dragă și mi-o voi apăra“. Apoi adaugă: „Am fost bun și doream să fac binele, dar nefericirea a făcut din mine un monstru. Fă-mă fericit, și voi pași din nou pe calea virtuții.“

Monstrul îi propune lui Frankenstein un târg: doctorul îi va crea o consoartă după chipul său, și amândoi vor dispărea pentru totdeauna în sălbăticia Americii de Sud. (Notă pentru cititorii din America de Sud: Bietul Monstru! Care dintre țările noastre va fi aleasă de el în căutarea unei vieți fericite? Chile a lui Pinochet? Argentina generalilor? Venezuela lui Maduro? Brazilia lui Bolsonaro?) Deși Hollywoodul și regizorul James Whale i-au oferit-o drept soție ideală pe Elsa Lanchester, cu peruca ei ondulată, în versiunea lui Shelley, doctorul refuză plin de indignare, iar monstrul, după un periplu lung și anevoios prin nordul Europei, se pierde dincolo de Cercul Polar de Nord, în câmpiile înghețate ale Canadei. Fără ca Shelley să o sublinieze, această destinație finală i se potrivește perfect monstrului, întrucât Canada este, în geografia imaginară a lumii, o vastă pagină albă pe care se pot scrie visurile, speranțele și coșmarurile umanității.

Apostolul Iacob, în Epistola sa sobornicească (1, 23–24), îl compară pe cel care ascultă cuvântul

Domnului, dar nu îl împlinește cu un om care se privește într-o oglindă, și apoi nu-și mai amintește cine este. „Că, dacă cineva este ascultător al Cuvântului fără a-i fi și împlinitor, el seamănă cu omul care-și privește-n oglindă fața sa firească: s-a privit și s-a dus, și-ndată a uitat cum era.“ Alcătuit din petice prelevate de la atâția oameni, monstrul lui Frankenstein este, cel puțin parțial, oglinda noastră, o reflexie a ceea ce nu vrem sau nu îndrăznim să ne amintim. Poate tocmai de aceea ne înspăimântă.

25 Mary W. Shelley, *Frankenstein sau Prometeul modern*, trad. de Adriana Călinescu, Albatros, București, 1973; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. tr.).

NISIP⁷⁶



Călătoriile pe uscat constituie unele dintre cele mai îndrăgite povești de aventură, poate pentru că permit devieri neașteptate de la drumul drept către orice obiectiv ales. Dorothy și prietenii ei pe drumul spre Oz, muzicanții din Bremen, Jack Kerouac și prietenii săi, cei trei muschetari, caravanele din westernurile lui Louis L'Amour se numără printre cei mai cunoscuți călători din lumea occidentală. În China însă, fără îndoială, cei mai populari și mai apreciați aventurieri ai drumului sunt cei trei eroi care îl însoțesc pe un călugăr iluminat în călătoria sa în India în căutarea unui corpus de scrieri budiste (cunoscut în India sub numele de *Tripitaka*⁷⁷, de unde și numele călugărului). Pe drum, cei trei eroi îl apără pe

Tripitaka de diavoli multicolori și de monștri malefici care cred că pot deveni nemuritori devorând carnea lui Tripitaka. După cum le amintește Tripitaka prietenilor săi, pentru a-i încuraja: „Să salvezi o viață are o însemnătate mai mare decât să construiești o pagodă cu șapte etaje.“ Și atât de multe lucruri extraordinare li se întâmplă aventurierilor, încât evenimentele însele încetează să mai fie extraordinare, iar cititorul se așteaptă ca la pagina următoare să apară un alt dragon, un alt zeu ceresc, o altă creatură magică. Ceea ce se și întâmplă de fiecare dată.

Cel mai vestit dintre cei trei tovarăși care îl însoțesc pe Tripitaka (și cel care dă numele romanului lui U Ceng-en în cele mai multe versiuni occidentale) este Maimuța, poreclit de călugăr „Cunoscătorul-Neantului“ datorită trezirii sale la Adevăr. Nașterea Maimuței ține de fantastic: a prins viață pe Muntele-Florilor-și-al-Fructelor dintr-un ou de piatră conceput prin împreunarea Cerului și a Pământului (de aici unul dintre titlurile sub care este cunoscut romanul, *Povestea pietrei*; un altul este *Călătorie spre Soare-apune*). Maimuța este un fel de erou-farsor al cărui țel este pur spiritual. Atunci când cei zece judecători ai morților încearcă să-l definească, descoperă că este imposibil: nefiind supus Unicornului, nu se încadrează în nicio categorie de animale, iar nefiind supus Phoenixului, nu poate fi clasificat ca pasăre. În cele din urmă, îl regăsesc la rubrica „Suflet 3150“, o creatură născută ca „produs al naturii“, cu o durată de viață de 342 de ani. Maimuța refuză să accepte o asemenea concluzie, pentru că, în tot acest timp, spune U Cheng-en despre eroul său, „Maimuța urmărea să afle unde trăiesc Nemuritorii și să-și însușească de la ei tainele tinereții veșnice“. Maimuța își atinge acest obiectiv mâncând piersicile nemuririi.

Maimuța este ocrotită de mai multe daruri fermecate: un toiag imens din aur pe care îl poate micșora până la dimensiunea unui ac, pe care să îl țină după ureche, o platoșă de aur oferită de Regele-Dragon, care îl ferește de armele dușmanilor, și trei recipiente cu un elixir magic, care vindecă tot felul de boli. De asemenea, poate zbura și executa un remarcabil „salt prin nori“, care îi permite să parcurgă mai multe leghe dintr-o singură săritură, precum Motanul Încălțat. La sfârșitul călătoriei alături de Tripitaka, Maimuța atinge mult dorita Buddhatva, starea de trezire absolută.

Alături de Maimuță se află Râtanul, al cărui nume chinezesc este Zhu Bajie, ceea ce înseamnă „Porcul celor opt porunci“. Râtanul are trăsăturile unei ființe coșmarești, jumătate om și jumătate porc, un leneș care pofteste mereu la femei frumoase. Aceste însușiri pun în dificultate păstrarea naturii spirituale a călătoriei și îi aduc Râtanului porecla Daizi, adică „Prostănacul“. Înainte de a se întâlni cu Maimuța, Râtanul era căpetenia a optzeci de mii de soldați din Oastea Cerească, dar a pierdut această poziție înaltă din cauza fărâdelegilor sale. Cea mai gravă dintre acestea a avut loc la un ospăț pentru zei și zeițe din Lumea Cerului, în timpul căruia Râtanul s-a îndrăgostit de Zeița Lunii și, amețit de băutură, a încercat să o seducă. Zeița s-a plâns Împăratului Jad, și Râtanul a fost izgonit pe Pământ, unde Maimuța l-a descoperit și l-a recrutat.

Al treilea dintre tovarăși, și cel mai misterios, este Nisip. Numele său real este Sha-Wujing, ceea ce înseamnă „Nisip-trezit-la-Puritate“, și, la fel ca Râtanul, a fost cândva membru al Oștilor Cerești, priceput în artele alchimiei, însărcinat cu ridicarea perdelei Carului Imperial din

Sala-Negurilor-Fermecate. Păcatul său nu a fost atât de grav ca al Râtanului, dar la fel de vrednic de pedeapsă potrivit legilor cerești. A spart din greșeală cupa de cristal a Reginei-Cerului în timpul unui Ospăț al Piersicilor; drept urmare, a fost transformat într-un monstru și, asemenea Râtanului, exilat pe Pământ. Aici a trăit pe fundul Râului-Nisipului-Curgător (de unde și porecla sa) și a atacat călătorii care încercau să-l traverseze. Maimuța l-a înduplecat pe monstru și l-a convins să se alăture grupului lui Tripitaka.

Puterile lui Nisip constau într-o baghetă magică din lemn, decorată cu șiraguri de perle, și în abilitatea de a lua optsprezece forme diferite care îl fac invincibil în apă. Pe lângă faptul că este o creatură cu trăsături vag înspăimântătoare, Nisip este descris în mod ambiguu în poveste. Este politicos și amabil, rezonabil și credincios stăpânilor săi, oferind soluții logice la problemele cu care se confruntă grupul. „De când e lumea și pământul, numai după *Cartea schimbărilor* au fost lămurite tainele și s-a citit viitorul oamenilor, ca fiecare să știe în ce să stăruie și ce să ocolească“, spune un prinț pe care l-au întâlnit în drum. S-ar putea să fie așa, dar Nisip este cel care, în mod discret și cu multă simplitate, își ajută prietenii să-și găsească drumul.

Nisip amintește într-o oarecare măsură de acele ajutoare statornice, Omul de Tinichea din *Vrăjitorul din Oz* și Greierele vorbitor din *Pinocchio*, deși răsplata primului pentru eforturile sale este doar o inimă „croită din mătase și umplută cu rumeguș“, iar cel de-al doilea este strivit de perete de un ciocan azvârlit de marioneta capricioasă. Nisip însă, drept recompensă pentru ajutorul acordat, devine la finalul călătoriei un arhat, adică unul care a dobândit o

înțelegere a adevăratei naturi a existenței. El atinge astfel un grad mai înalt de iluminare decât Râtanul, care este sortit să măture altarele tuturor templelor budiste până la sfârșitul timpului.

Începând cu secolul al XVI-lea, cititorii s-au amuzat pe seama aventurilor nebunești ale celor trei tovarăși și ale călugărului lor, însă criticii care au dorit să descopere și o altă dimensiune a poveștii au încercat să o interpreteze ca o alegorie a drumului nostru în lume, așa cum este *Călătoria pelerinului*, ca un *bildungsroman* pitoresc și primitiv, precum *Aventurile lui Tom Sawyer*, sau ca o satiră tăioasă a birocrăției guvernamentale, precum *Procesul*. Primul traducător al romanului în limba engleză, Arthur Waley, a remarcat că, pentru contemporanii lui U Cheng-en, ierarhia cerească este o replică a guvernării pământești. „Cerul”, scria Waley, „este pur și simplu întregul sistem birocratic transferat fizic în Empireu”.

Și totuși, niciun cititor din zilele noastre nu ar vedea în lumea plină de aventuri a lui U Cheng-en nimic din absurditatea sumbră a coșmarurilor lui Kafka. Dacă este o satiră a birocrăției, atunci ea este mai degrabă una existențială, care susține că existența noastră este supusă unor reguli și regulamente decretate de sus, legi pe care nu le putem înțelege, dar pe care trebuie să le urmăm. Tovarășii lui Nisip născocesc strategii pseudomilitare pentru a se feri de demoni, zei și prinți, dar Nisip însuși oferă soluții în care un răspuns rezonabil și etic devine cea mai bună strategie de supraviețuire. El nu oferă o consolare moralizatoare, ci o conformare severă la ceea ce este corect cu adevărat. În concepția despre lume a lui Nisip (ca și în cea a lui Don Quijote), ceea ce pare

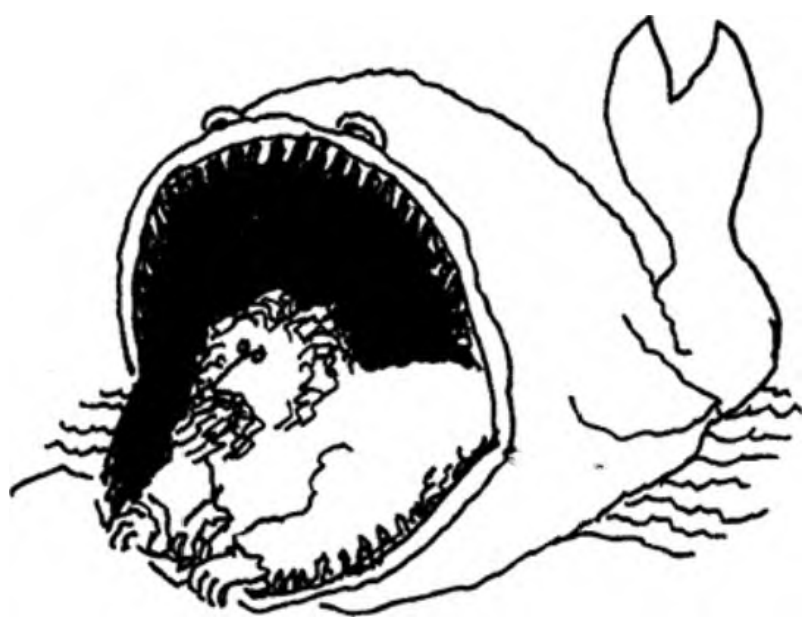
corect ar putea fi, de fapt, o cale către nenorocire, iar ceea ce pare malefic s-ar putea dezvălui a fi calea corectă și potrivită.

„Cel ce nu crede că adevărul e adevărat trebuie să se păzească de amăgirile binelui“, spune Nisip.

Z6 Numele personajelor, toponimele și citatele sunt preluate din U Ceng-en, *Călătorie spre soare-apune*, trad. de Corneliu Rudescu și Fănică N. Gheorghe, Minerva, București, 1971 (n. tr.).

ZZ „Trei coșuri“, în limba sanscrită (n. tr.).

IONA



Dintre toți profetii mânioși sau văicăreți care bântuie paginile Vechiului Testament, niciunul nu este atât de curios ca profetul cunoscut sub numele de Iona. Oamenii obișnuiți, ni se spune, se simțeau tulburați de prezența sa, iar el a dobândit o reputație postumă de aducător de ghinion. Poate că pricina era faptul că Iona poseda ceea ce în secolul al XIX-lea se numea „temperament artistic”. Iona era un artist.

Povestea lui Iona a fost scrisă probabil în secolul al IV-lea sau al V-lea î.H. Cartea lui Iona este una dintre cele mai scurte din Biblie, dar și una dintre cele mai stranii. Din ea aflăm cum profetul a fost chemat de Dumnezeu să meargă și să certe cetatea Ninive, a cărei răutate ajunsese până la urechile cerului. Însă Iona a

refuzat, întrucât ştia că, auzindu-i cuvântul, locuitorii ei se vor pocăi, şi atunci Dumnezeu îi va ierta, iar aceştia vor scăpa de pedeapsa pe care o meritau cu prisosinţă. Ca să se sustragă poruncii divine, Iona s-a îmbarcat pe o corabie care naviga spre portul Tarsis. S-a iscat o furtună năprasnică, şi marinarii urlau de disperare, iar Iona, înţelegând cumva că el e cauza acestei turbulente meteorologice, a cerut să fie aruncat în mare pentru a potoli valurile. Marinarii s-au conformat, furtuna s-a domolit, iar Iona a fost înghiţit de un peşte mare, trimis special în acest scop de Dumnezeu însuşi. Acolo, în măruntaiele creaturii, Iona a rămas timp de trei zile şi trei nopţi lungi. În cea de-a patra zi, Dumnezeu a făcut ca peştele să-l vomite pe profet pe ţărm şi, încă o dată, i-a poruncit lui Iona să meargă la Ninive şi să le vorbească locuitorilor. Resemnat în faţa voinţei Domnului, de data aceasta Iona s-a supus. Regele din Ninive a ascultat mesajul de avertizare şi s-a pocăit, iar cetatea a fost salvată.

Numai că Iona s-a înfuriat pe Dumnezeu şi a fugit în deşert, la est de oraş, unde şi-a ridicat un fel de colibă, a rămas şi a aşteptat să vadă ce se va întâmpla cu cetatea Ninive cea pocăită. Dumnezeu a făcut apoi să răsară o plantă care să-l ferească pe Iona de soarele arzător. Iona şi-a exprimat recunoştinţa pentru darul divin, dar în dimineaţa următoare Dumnezeu a făcut ca planta să se ofilească. Soarele şi vântul îl băteau cu putere pe Iona, iar el, slăbit de arşiţă, i-a spus lui Dumnezeu că ar fi mai bine să moară. Atunci Dumnezeu i-a vorbit lui Iona: „Ţie ţi-a părut rău de un vrej, pentru care nu te-ai ostenit, şi nici nu l-ai crescut, şi care într-o noapte a crescut, şi într-o noapte a pierit. Dar Eu, cum să nu cruţ Ninive, cetatea cea mare, în care locuiesc mai mult de o sută douăzeci de

miriade de oameni, care nu-și cunoșteau dreapta sau stânga? Și vitele lor multe?...“ Și cu această întrebare rămasă fără răspuns se încheie Cartea lui Iona.

Însă care să fi fost motivul pentru care Iona a refuzat să profetească în Ninive? Ideea că Iona s-ar fi ferit să interpreteze o piesă de inspirație divină deoarece știa că publicul său se va pocăi și, prin urmare, va fi iertat poate părea de neînțeles pentru oricine, cu excepția unui artist. După cum știa Iona (deși cred că acest lucru nu apare în cartea sa), societatea din Ninive se raporta la artiștii săi în două feluri: fie interpreta opera unui artist ca o acuzație și îl învinovăța pe autor pentru relele de care era acuzată societatea, fie asimila opera artistului pentru că, evaluată în dinari și frumos înrămată, arta sa putea servi drept un obiect decorativ agreabil. În astfel de împrejurări, Iona știa că niciun artist nu poate avea câștig de cauză.

Având de ales între a veni cu o acuzație sau cu o decorație, Iona ar fi preferat probabil acuzația. Ca majoritatea artiștilor, ceea ce dorea cu adevărat Iona era să ajungă la inimile apatice ale ascultătorilor săi, să le atingă coarda sensibilă, să trezească în ei ceva vag cunoscut și totuși tainic cu desăvârșire, să le tulbure visele și să le bântuie orele de veghe. Ceea ce nu dorea cu niciun chip era pocăința lor. Să-i facă pe ascultători să-și spună pur și simplu: „Totul este iertat și uitat, să îngropăm trecutul, să nu mai vorbim despre nedreptate și despre nevoia de răsplată, despre reducerile din educație și din programele de sănătate, despre impozitarea inegală și șomaj și despre investițiile financiare care-i duc la ruină pe cei mai mulți; să lăsăm exploatatorii să-și dea mâna cu cei exploatați și să trecem la următoarea epocă glorioasă“ – nu, cu siguranță că Iona nu și-ar fi dorit

așa ceva. Nadine Gordimer, de care Iona nu auzise niciodată, spunea că nu poate exista un noroc mai mare pentru un scriitor decât să nu fie persecutat într-o societate coruptă. Iona nu dorea să aibă această soartă nimicitoare.

Mai presus de toate, Iona avea cunoștință de războiul existent în Ninive între politicieni și artiști, un război în care el considera că toate eforturile artiștilor (dincolo de eforturile cerute de meseria lor) sunt zadarnice, dat fiind că se desfășurau în arena politică. Era un fapt bine-cunoscut că artiștii din Ninive, neobosiți în urmărirea vocației lor, au ajuns repede să obosească în lupta cu birocrății și băncile, iar puținii eroi care s-au încumetat să lupte cu funcționarii regali și cu cămătarii au făcut-o de multe ori în detrimentul artei și al sănătății lor mintale. Era foarte greu să se întoarcă la atelierul lor sau la tăblițele de lut după o zi de ședințe de comisii și audiențe oficiale. Birocrății din Ninive contau pe acest lucru, bineînțeles, iar una dintre cele mai eficiente tactici ale lor era tergiversarea: întârzierea acordurilor, întârzierea alocării fondurilor, întârzierea contractelor, întârzierea numirilor, întârzierea răspunsurilor definitive. Dacă așteptau suficient de mult, își ziceau ei, furia artistului avea să se stingă sau, mai degrabă, să se transforme în mod misterios în energie creatoare. Artistul ar fi plecat și ar fi scris un poem, sau ar fi construit o mașinărie, sau ar fi inventat un dans. Iar aceste lucruri nu reprezentau un pericol prea mare pentru politicieni și corporațiile financiare. De fapt, după cum bine știau oamenii de afaceri, de multe ori această furie artistică devenea marfă tranzacționabilă. „Gândiți-vă“, spuneau adesea cei din Ninive, „cât ați plăti astăzi pentru lucrările unor pictori care, pe vremea lor, abia dacă aveau din ce să cumpere vopsea, ca să nu mai

vorbim de mâncare. Gândiți-vă la cântecele de protest ale unor muzicieni care au murit în adăpostul pentru săraci, cântate astăzi la festivalurile naționale sub bannere publicitare“. Adăugând apoi cu bună știință: „Pentru un artist, faima postumă este cea mai bună recompensă.“

Dar marea lovitură a politicienilor cetății a fost să-i facă pe artiști să lucreze împotriva lor înșiși. Ninive era atât de pătrunsă de ideea că bogăția e scopul orașului și că arta, nefiind un generator instantaneu de bogăție, e o activitate nevrednică, încât artiștii înșiși au ajuns să creadă că ar trebui să-și plătească singuri drumul în lume, producând artă eficientă din punctul de vedere al costurilor, dezaproband eșecul, cerând discriminare pozitivă și legi împotriva apropierei vocii și, mai presus de toate, încercând să-i mulțumească pe cei care, fiind bogați, dețineau frâiele puterii. Astfel, artiștilor plastici li s-a cerut să-și facă lucrările mai plăcute, compozitorilor, să scrie melodii care să poată fi fredonate, scriitorilor, să imagineze scenarii mai puțin deprimante, iar tuturor, să evite să producă ceva ce ar putea fi considerat deranjant sau ofensator.

În vremuri demult apuse, în scurte perioade în care birocrății trândăveau, anumite fonduri fuseseră alocate cauzelor artistice de către regii din Ninive, mai îngăduitori sau mai săraci cu duhul. Din acele timpuri, funcționari mai conștiincioși îndreptaseră această neglijență financiară și tăiaseră energic sumele alocate. Niciun oficial nu ar fi recunoscut, desigur, o astfel de schimbare în sprijinul acordat artelor de către stat, și totuși ministrul de finanțe din Ninive a reușit să reducă fondurile reale alocate artelor la aproape nimic, anunțând în același timp o creștere semnificativă a acelorași fonduri în registrele oficiale.

Acest lucru a fost realizat prin recurgerea la anumite artificii împrumutate de la poezia cetății (ale căror instrumente politicienii și le-au însușit cu mare satisfacție, disprețuindu-i în același timp pe poezii care le inventaseră). Metonimia, de exemplu, procedeul prin care un poet folosește o parte sau un atribut al unui lucru pentru a reprezenta acel lucru („coroana” pentru „rege”, de exemplu), i-a permis ministrului de resort să reducă fondurile cheltuite pentru subvenționarea materialelor de lucru ale artiștilor. Tot ceea ce primea acum orice artist din partea municipalității, indiferent de nevoile sale, era o pensulă nr. 4 din păr de șobolan, deoarece, în vocabularul oficial al secretarului, termenul „pensulă” era folosit pentru a desemna „echipamentul artistului”. Metafora, cel mai comun artificiu poetic, a fost folosită cu mare succes de acești magicieni ai finanțelor. Într-un caz celebru, o sumă de zece mii de dinari de aur fusese pusă deoparte cu mult timp în urmă pentru cazarea artiștilor bătrâni. Prin simpla redefinire a cămilelor, folosite în transportul public, drept „locuințe temporare”, ministrul de finanțe a putut contabiliza costul întreținerii acestor animale (pentru care era responsabilă municipalitatea) ca parte a sumei alocate pentru locuințele artiștilor, deoarece artiștii bătrâni foloseau într-adevăr cămilele publice subvenționate pentru a se deplasa dintr-un loc în altul.

„Adevărații artiști”, spuneau cetățenii, „nu au de ce să se plângă. Dacă sunt cu adevărat buni în ceea ce fac, vor câștiga un dinar indiferent de condițiile sociale. Ceilalți – așa-numiții experimentatori, cei care fac după capul lor, profeții – sunt cei care nu câștigă un ban și se plâng de condiția lor. Un bancher care nu știe să facă profit ar da faliment. Un birocrat care nu

ar recunoaște necesitatea de a bloca lucrurile ar rămâne fără slujbă. Aceasta este legea supraviețuirii. Ninive este o societate care privește spre viitor“.

Este adevărat că, în Ninive, o mână de artiști (și mulți escroci) duceau un trai decent, iar societății ninivite îi plăcea să recompenseze câțiva dintre creatorii produselor de consum. Ceea ce societatea nu recunoștea, desigur, era marea masă a artiștilor ale căror încercări curajoase și eșecuri eroice înlesneau succesul celorlalți. Societatea nu trebuia să finanțeze nimic din ceea ce nu-i plăcea sau nu înțelegea la prima vedere. Adevărul era că o mare parte dintre artiști ar fi perseverat, bineînțeles, indiferent de situație, pur și simplu pentru că trebuiau să o facă, pentru că spiritul îi îndemna să lucreze noapte de noapte. Ei continuau să scrie, să picteze, să compună și să danseze prin orice mijloace pe care le aveau la îndemână. „La fel ca orice alt lucrător din societate“, erau de părere cetățenii din Ninive.

Se spune că, la aflarea acestui aspect deosebit al înțelepciunii ninivite, Iona și-a adunat curajul profetic și a ieșit în piața publică din Ninive, pentru a se adresa mulțimii. „Artistul“, a încercat Iona să explice, „nu este ca orice alt lucrător din societate. Artistul se ocupă cu realitatea: realitatea interioară și exterioară transformată în simboluri pline de sens. Cei care lucrează cu bani lucrează cu metafore în spatele cărora nu stă nimic. Este minunat să te gândești la miile și miile de agenți de bursă din Ninive, pentru care realitatea înseamnă creșterea și scăderea arbitrară a unor cifre care, în visul lor, se transformă în bogăție – dar o bogăție care există doar în imaginația lor. Niciun scriitor de fantasy, niciun artist al realității virtuale nu ar putea spera vreodată să inspire publicului o încredere atât de profundă în ficțiune

precum cea care se manifestă într-o adunare de agenți de bursă. Bărbați și femei maturi care nu vor lua în considerare nici măcar pentru o clipă realitatea unicornului, chiar și numai ca simbol, vor accepta ca pe un fapt de necontestat că dețin o cotă-parte din pânțele de cămilă ale națiunii și, în această convingere, se consideră fericiți și la adăpost“. În momentul în care Iona a ajuns la sfârșitul acestui paragraf, piața publică din Ninive era pustie.

Din toate aceste motive, Iona a hotărât să fugă atât de Ninive, cât și de Domnul, și s-a îmbarcat spre portul Tarsis. Acum, marinarii de pe corabia care îl purta pe Iona erau toți oameni din Iope, un port situat nu departe de Ninive. După cum știa toată lumea, Ninive era o societate măcinată de lăcomie. Nu de ambiție, care este un impuls creator, ceva ce posedă toți artiștii, ci de impulsul steril de a strânge avere doar din plăcere. În schimb, Iope fusese, vreme de lungi decenii, un loc în care profeților li se permitea un grad tolerabil de libertate. Locuitorii din Iope acceptau aflulul anual de bărbați bărboși și zdrențăroși și de femei neîngrijite, cu priviri sălbatice, primindu-i cu un anumit grad de simpatie, deoarece prezența lor aducea cetății o publicitate gratuită atunci când profeții călătoreau mai departe în alte orașe, unde adesea menționau numele Iope în termeni foarte prietenoși. De asemenea, sezonul periodic al profețiilor aducea la Iope vizitatori curioși și iluștri, iar hangii și proprietarii de caravanseraiuri nu aveau motive să se plângă de atâtea solicitări de cazare și de masă.

Dar, când au venit vremuri grele în Ninive, și greutățile sale economice s-au răsfrânt asupra orașelului Iope, când profiturile afacerilor au scăzut, și bogații din Iopeau fost constrânși să-și vândă unul

dintre carele lor împodobite trase de șase cai sau să închidă câteva fabrici din regiunea muntoasă, unde muncitorii lucrau în condiții mizere, atunci prezența în Iope a artiștilor profeți a început să fie privită cu ochi răi. Acum, toleranța și generozitatea fantezistă din vremuri mai prospere erau în ochii cetățenilor din Iope păcătos de risipitoare, iar mulți dintre ei considerau că artiștii sosiți în micul lor refugiu pitoresc nu ar trebui să emită pretenții și să fie mulțumiți cu ce primesc: cazare în cele mai sărăcăcioase clădiri din Iope, refuzul unor instrumente de lucru adecvate, permisiunea de a-și finanța singuri proiectele trăsnete. Când au fost constrânși să evacueze camerele pentru a le face loc oaspeților plătitori din Babilon, artiștilor li s-a atras atenția că ei, ca artiști, ar trebui să știe că a sta sub bolta înstelată înveliți în piei de capră urât mirositoare este ceva onorabil, așa cum făcuseră și vestiții profeți și poeți din zilele de dinaintea Potopului.

Și totuși, chiar și în acele vremuri de restriște, cei mai mulți cetățeni au continuat să nutrească față de profeți o oarecare considerație sinceră, oarecum asemănătoare cu afecțiunea față de animalele de companie bătrâne care le fuseseră alături încă din copilărie, și de aceea au încercat în mai multe feluri să le ofere un spațiu de locuit, chiar și atunci când lucrurile nu mergeau bine. Așa se face că, după ce s-a declanșat furtuna, și corabia din Iope a fost lovită de valuri năprasnice, marinarii iopiți s-au neliniștit și au șovăit înainte de a da vina pe Iona, oaspetele lor artistic. Nedorind să ia măsuri drastice, au încercat să se roage la propriii lor zei, despre care știau că stăpânesc cerurile și marea, dar fără rezultate vizibile. De fapt, furtuna s-a întetit, ca și cum zeii iopiților ar fi avut alte lucruri la care să se gândească și ar fi fost

deranjați de tânguirile marinarilor. Atunci marinarii au apelat la Iona (care se afla în cală, dormind în timpul furtunii, așa cum mai fac uneori artiștii), l-au trezit și i-au cerut sfatul. Chiar și când Iona le-a spus, cu o urmă de mândrie de artist, că furtuna este numai vina lui, marinarii s-au arătat reticenți în a-l arunca peste bord. Cum ar putea un artist amărât să stârnească o asemenea urgie? Cât de mult ar putea un profet sărman să mânie marea de culoarea vinului⁷⁸? Însă furtuna se întetea, vântul vuia printre catarge, scândurile gemeau și scânceau când valurile le loveau și, în cele din urmă, unul câte unul, marinarii și-au amintit de vechile adevăruri ninivite învățate pe genunchii bunicii: toți artiștii erau, de regulă, niște profitori, iar singurul lucru pe care Iona și cei de teapa lui îl făceau toată ziua era să compună poeme în care se plângeau de una, de alta și proferau vorbe amenințătoare despre cele mai neînsemnate vicii. Și de ce ar trebui ca o societate în care lăcomia este forța motrice să sprijine pe cineva care nu contribuie la acumularea imediată de bogăție? Prin urmare, așa cum le-a explicat unul dintre navigatori tovarășilor săi, să nu ne învinovățim pentru cum am condus corabia. Pur și simplu să acceptăm *mea culpa* lui Iona și să-l aruncăm pe nenorocit în apă. El nu se va împotrivi. De fapt, chiar el a cerut-o.

Acum, chiar dacă Iona s-ar fi răzgândit și ar fi susținut că unei nave, sau unei nave-stat, chiar i-ar prinde bine câteva profeții înțelepte care să servească drept balast și să o mențină stabilă, marinarii învățaseră din lunga experiență cu politicienii din Ninive meșteșugul de a face pe surzii⁷⁹. Străbătând în zigzag oceanele lumii în căutare de noi teritorii pe care să desfășoare schimburi comerciale libere și profitabile, navigatorii au presupus că, indiferent ce ar

spune sau face un artist, greutatea banilor va fi întotdeauna un balast mai stabil decât orice argument artistic.

Când l-au aruncat pe Iona peste bord, și marea s-a potolit din nou, marinarii au căzut în genunchi și i-au mulțumit Dumnezeuului lui Iona. Nimănui nu-i place să fie zdruncinat pe o corabie care se clatină și, cum legănarea a încetat imediat ce Iona a atins suprafața apei, navigatorii au dedus pe dată că, într-adevăr, el era de vină și că acțiunea lor a fost justificată. Cu siguranță că acești marinari nu beneficiaseră de o educație clasică sau de darul previziunii, altfel ar fi știut că argumentul pentru uciderea artistului se bucurase cândva de o reputație prestigioasă (pe care avea să o dobândească din nou în secolele următoare). Ar fi știut că există un impuls străvechi, răspândit la temelia fiecărei societăți umane, de a ocoli creatura incomodă care încearcă în permanență să ne răstoarne convingerile. Pentru Platon, în primul rând, adevăratul artist este omul de stat, cel care modelează statul în conformitate cu un model divin de Dreptate și Frumusețe. Pe de altă parte, artistul obișnuit, scriitorul sau pictorul nu reflectă această realitate demnă, ci produce în schimb simple fantezii, improprii pentru educația tinerilor.

Ideea că arta este utilă doar dacă servește statului a fost îmbrățișată cu ardoare de o serie de guvernări variate: împăratul Augustus l-a exilat pe poetul Ovidiu din cauza unei scrieri pe care Augustus o considera o amenințare subtilă. Biserica a condamnat artiștii care distrăgeau atenția credincioșilor de la dogma sacră. În Renaștere, artiștii au fost cumpărați și vânduți ca niște curtezane, iar în secolele al XVIII-lea

și al XIX-lea au fost reduși (cel puțin în imaginația publicului) la niște creaturi care trăiesc în mansarde și se sting de melancolie și tuberculoză.

Flaubert a consemnat viziunea burgheză asupra artistului în *Dicționar de idei primite de-a gata*: „*Artiști* – Sunt cu toții niște impostori. Trebuie să le lauzi dezinteresul (formulă învechită). Să te miri că sunt îmbrăcați ca și ceilalți oameni (formulă învechită). Câștigă sume uriașe, pe care le aruncă pe fereastră. Sunt adeseori invitați la petreceri. O femeie-artist nu poate fi decât o târfă.”⁸⁰

Așadar, Iona a fost azvârlit în apă și înghițit de un pește mare. Viața în burta moale și întunecată a peștelui nu era chiar atât de rea. Pe parcursul celor trei zile și trei nopți, legănat de freământul planctonului și al creveților nedigerați, Iona a avut timp să reflecteze. Era un lux pe care artiștii rareori și-l permiteau. În burta peștelui nu mai existau termene-limită, bonuri de achitat la băcănie, scutece de spălat, cine de gătit, nu mai era atras în conflicte de familie exact în momentul în care venea cuvântul potrivit pentru a încheia sonetul, nu mai existau directori de bancă pe care să-i implore și nici critici la care să scrâșnească din dinți. Prin urmare, în timpul celor trei zile și trei nopți, Iona s-a gândit, s-a rugat, a dormit și a visat. Și, când s-a trezit, s-a văzut regurgitat pe uscat, iar Vocea lui Dumnezeu îl bătea iar la cap: „Du-te, mergi și caută Ninive și joacă-ți rolul. Nu contează cum vor reacționa ei. Orice artist are nevoie de un public. O datorezi muncii tale.”

De data aceasta, Iona a făcut întocmai cum i-a spus Dumnezeu. Un anumit grad de încredere în importanța meseriei sale îl căpătase în burta întunecată a peștelui și a simțit îndemnul de a-și etala arta în Ninive. Dar abia își începuse reprezentația,

abia rostise cinci cuvinte din textul său profetic, când regele din Ninive a căzut în genunchi și s-a pocăit, cetățenii și-au sfâșiat cămășile și s-au pocăit, ba chiar și vitele din Ninive au mugit la unison, pentru a arăta că și ele se pocăiesc. Regele, cetățenii și vitele din Ninive s-au îmbrăcat cu toții în veșminte din pânză aspră, de sac, și și-au turnat cenușă-n cap, asigurându-se unii pe alții că ce a fost a fost, și și-au strigat pocăința către Cel de Sus. Văzând această demonstrație orgiastică de pocăință, Dumnezeu și-a retras amenințarea asupra oamenilor și vitelor din Ninive. Dar Iona, bineînțeles, s-a înfuriat. Spiritul lui „anarhic“, așa cum l-au numit unii, s-a răzvrătit în el, și Iona a plecat să-și rumege nemulțumirea în deșert, la o oarecare distanță de cetatea iertată. Trebuie să ne amintim că Dumnezeu a făcut să crească o plantă din țărâna stearpă pentru a-l proteja pe Iona de căldură și că acest gest caritabil al lui Dumnezeu l-a îndemnat pe Iona să fie din nou recunoscător, după care Dumnezeu a făcut ca planta să se usuce, iar Iona s-a trezit pentru a doua oară pârjolit de soare. Nu știm dacă trucul lui Dumnezeu cu planta a fost o lecție menită să-l convingă pe Iona de bunele sale intenții. Poate că Iona a văzut în acest gest o alegorie a fondurilor care i-au fost mai întâi acordate, și apoi retrase după reduceri de cheltuieli de către Fundația Națională pentru Arte din Ninive – un gest care l-a lăsat să se ardă neprotejat în soarele amiezii. Iona a înțeles, fără îndoială, că în vremuri de restriște – în vremuri în care săracii sunt mai săraci, și bogații abia se pot menține în categoria de impozitare multimiliardară – Dumnezeu nu avea de gând să se preocupe de probleme legate de meritul artistic. Fiind el însuși un autor, Dumnezeu a avut, cu siguranță, o oarecare compasiune pentru situația dificilă a lui Iona:

dorința lui de a avea timp să lucreze la gândurile sale fără să-și bată capul cu ce va pune pe masă; dorința ca profețiile sale să apară pe lista de bestsellere a ziarului local și totuși să nu fie confundat cu autorii de cărți comerciale sau lacrimogene; dorința de a tulbura mulțimile cu vorbele sale înflăcărâte, dar ca să le stârnească revolta, nu supunerea; dorința ca Ninive să privească în adâncul sufletului său și să recunoască faptul că forța, înțelepciunea și însăși viața sa nu se regăsesc în grămezile de monede care cresc zilnic ca niște piramide funerare pe birourile bancherilor, ci în munca artiștilor și în cuvintele poezilor săi, precum și în furia vizionară a profeților săi, a căror misiune e să zguduie corabia pentru a menține vigilența cetățenilor. Dumnezeu a înțeles toate acestea, așa cum a înțeles furia lui Iona, întrucât nu este imposibil să ne imaginăm că Dumnezeu însuși învață uneori câte ceva de la artiștii săi.

Totuși, deși Dumnezeu a făcut să țâșnească apă din piatră seacă și i-a făcut pe oamenii din Ninive să se pocăiască, tot nu i-a putut face să gândească. De vite, incapabile de rațiune, putea să-i fie milă. Dar, vorbindu-i lui Iona ca de la Creator la creator, ca de la Artist la artist, ce trebuia să facă Dumnezeu cu un popor care, după cum a spus cu o ironie atât de divină, „nu-și cunoștea dreapta sau stânga“?

La aceasta, Iona a încuviințat din cap și a rămas tăcut.

78 Aluzie la epitetul folosit deseori de Homer în *Iliada* și *Odiseea*, οἴβοϋ πόντος (n. tr.).

79 Întregul pasaj face referire la metafora navei-stat expusă de Platon în dialogul *Republica*, în Cartea a VI-a, 488a–489d (n. tr.).

80 Gustave Flaubert, *Dicționar de idei primite de-a gata*, trad. de Irina Mavrodin, Art, București, 2007 (n. red.).

DONA EMILIA



Țările ar putea fi caracterizate prin intermediul celor mai îndrăgite personaje din cărțile lor pentru copii. Anglia ar putea fi văzută ca Alice, confruntată în permanență cu reguli sociale și prejudecăți absurde, Italia ca Pinocchio, rebelul și glumețul Pinocchio, care își dorește să devină „un băiat adevărat”, Elveția ca Heidi, cea exagerat de politicoasă, iar Canada ca Anne de la Green Gables, inteligenta și grijulia supraviețuitoare. Poate că Statele Unite s-ar vedea reflectate în Dorothy, eroina care, la final, trebuie să descopere că Orașul de Smarald își datorează culoarea minunată ochelarilor cu lentile verzi pe care cetățenii săi sunt obligați să-i poarte și că Vrăjitorul aflat la guvernare nu este altceva decât un impostor al cărui

succes se bazează pe faptul că le oferă oamenilor ceea ce cred ei că vor, în scurte izbucniri emoționale. „Cum să nu fiu înșelător, dacă toți mă silesc să fac lucruri despre care oricine știe că nu se pot face?“⁸¹, se întreabă marele Oz spre finalul poveștii.

În acest context, Brazilia ar putea fi văzută ca *dona* Emilia, păpușa peticită confecționată din resturi de țesături diferite, adusă la viață de mătușa Anastasia, bucătăreasa de culoare, la ferma Ciocănitoarea Galbenă, undeva în zona rurală braziliană. În afara Braziliei și, într-o oarecare măsură, a altor câtorva țări din America de Sud, *dona* Emilia, mătușa Anastasia și ceilalți locuitori ai fermei sunt necunoscuți, dar în Brazilia sunt nemuritori, datorită cărților lui José Bento Renato Monteiro Lobato, un scriitor de la începutul secolului XX.

Ferma Ciocănitoarea Galbenă se află în proprietatea doamnei Benta și a celor doi nepoți ai ei, Pedrinho și Lucia, cea din urmă cunoscută sub numele de Narizinho, din cauza nasului ei mic și cârn. La fermă, copiii și bunica lor dau viață unei serii de personaje imaginare (și mai puțin imaginare), printre care se numără păpușa înțeleaptă din știuleți de porumb, numită Vicontele de Sabugosa, Saci Perere, cel cu un singur picior și o pipă urât mirositoare, precum și o varietate de animale vorbitoare. Mai este și Cuca, un baubau care vine noaptea să tulbure visele copiilor.

Dona Emilia este preferata lui Narizinho, care refuză să ia masa dacă păpușa nu stă lângă ea. Datorită unei pastile administrate păpușii de misteriosul doctor Caramujo, *dona* Emilia ajunge să vorbească. Primele ei cuvinte sunt o plângere la adresa gustului oribil de piele de broască pe care pilula i l-a lăsat în gură, iar de atunci încolo *dona* Emilia devine un izvor nesecat de critici, de ironii, de idei anarhice și de gânduri

independente care creează un univers verbal clocotitor, adesea mai puternic și mai real decât cel oferit de lumea ierbii de pampas și a palmierilor.

După câteva volume din saga, *dona* Emilia decide să își scrie memoriile, imitându-le pe cele ale unui alt ilustru făuritor de lumi, „englezul Robinson Crusoe“. Memoriile ei încep în stil clasic: „M-am născut în anul ***, în orașul ***, într-o familie săracă, dar cinstită.“ Când viconte, care, în ciuda faptului că este cel mai cultivat, este păcălit să devină scribul ei, o întreabă dacă toate asteriscurile sunt menite să-i ascundă vârsta reală, *dona* Emilia, eterna provocatoare, îi răspunde: „Nu. Asta e doar pentru a-i supăra pe viitorii istorici indiscreți.“ Rugată de *dona* Benta să explice ce este cu aceste memorii pe care le scrie, *dona* Emilia o lămurește: „Un scriitor de memorii scrie până când simte că i se apropie ceasul. Atunci se oprește și lasă finalul în alb. Și apoi moare împăcat.“ După care adaugă: „Dar eu nu intenționez să mor. O să mă prefac că sunt pe moarte, și ultimele mele cuvinte o să fie: «Apoi am murit».“ Tristram Shandy, amintindu-și de zilele dinaintea nașterii sale, și *dona* Emilia, de cele de după moartea sa, se află la cei doi poli literari ai artei autobiografice. *Dona* Emilia are puteri magice, putând călători în timp și spațiu, și uneori îi ia cu ea pe Narizinho și Pedrinho pe planete îndepărtate și în epoci trecute. Ea își lasă amprenta oriunde ajunge și le face cunoștință copiilor cu tot soiul de creaturi fantastice și personaje istorice, fie că este vorba de un centaur, un Hercule sau un Pericle. Întrebată dacă spune adevărul în toate aceste aventuri, *dona* Emilia explică: „Adevărul este un fel de minciună bine cusută, o minciună de care nimeni nu se îndoiește. Și asta-i tot.“

După moartea lui, criticii l-au acuzat pe Monteiro Lobato de rasism și au încercat să-i interzică operele (așa cum în Anglia s-a încercat interzicerea cărților din seria *Iată-l pe Noddy* a lui Enid Blyton, și în Japonia, a aventurilor lui Pinocchio), subliniind referințele denigratoare la personajele de culoare din poveștile sale. Aceste afirmații pot fi adevărate în ceea ce-l privește pe autor, dar ele nu țin cont de ceea ce au citit copiii în aceste povești și de ceea ce își amintesc ei ca adulți. Ceva din aventurile de la ferma Ciocănitoarea Galbenă se ridică mult deasupra oricăror prejudecăți pe care autorul lor le-ar fi avut în sinea lui și îi transformă pe *dona* Emilia și pe prietenii ei în tovarăși de încredere, chiar necesari în drumul nostru printre minciunile bine cusute din care este acum alcătuită harta lumii.

81 L. Frank Baum, *Vrăjitorul din Oz*, trad. de Jozefina și Camil Baltazar, Ed. Litera, București, 2013 (n. tr.).

WENDIGO



Știm de multă vreme că totul trebuie să aibă o umbră: ziua are noapte, viața conștientă somn, fața publică ascunde gânduri private. La ușa unei mici biserici din nordul Quebecului se află statuia unei femei: privită din față, are un aspect atrăgător, dar din spate dezvăluie o mulțime de viermi și larve care colcăie prin măruntaiele și coastele expuse.

Singuri în regiunile hibernale ale Canadei, care se întind de la râul Saint-Maurice până la râul Ottawa, vânătorii algonkini au închipuit un tovarăș teribil care să le dea formă fricilor. Vântul urlător îi conferea rapiditate și glas, zăpada – o inimă de gheață, copacii înalți –, o statură gigantică, ceața sfâșiată – chipul său mutilat și buzele sfârtecate sub care se dezvăluie dinții amenințători. Dar, cea mai hidoasă trăsătură, propria teamă de foamete a vânătorilor, a insuflat creaturii o poftă de carne de om.

Ei l-au numit Wendigo, Windigo, Wittako sau Wittikka (există treizeci și opt de ortografii diferite), iar în limba altor triburi a primit nume pe măsură, cum ar fi Atchen sau Wechuge. În 1743, comerciantul James Isham a consemnat cuvântul sub forma „Whiteco” și l-a tradus tranșant prin „Diavolul”. La început, cei care credeau în existența lui Wendigo au încercat în numeroase cronică să-și mărturisească groaza sfâșietoare care nu putea fi exprimată în cuvinte. În relatările ulterioare, rămâne doar fantoma acestei spaime spectrale, iar Wendigo este fie inspectat cu sânge rece din punct de vedere antropologic sau cu o curiozitate psihologică, fie reconstruit din scheletul său înghețat cu instrumentele ficțiunii, ca în unele dintre povestirile lui Algernon Blackwood și August Derleth.

La fel ca vampirul sau vârcolacul, Wendigo este un spirit contagios și ne poate transforma pe toți în wendigo. John Robert Colombo, expert în Wendigo, explică mai multe posibilități prin care se poate întâmpla acest lucru: „A fi mușcat de creatură înseamnă contaminare sigură. A visa un Wendigo anunță transformarea într-un Wendigo. Un vrăjitor sau un șaman, prin vrăjile sale, poate metamorfoza peste noapte o persoană sănătoasă într-un monstru însetat de sânge.” Odată infectată, moartea este singura scăpare pentru nefericita victimă. În povestirea lui David Thompson *Mâncătorii de oameni* citim despre un anume Nahathaway, un indian din tribul Cree, care era „un muncitor harnic și un bun meșter de capcane, dar un vânător de elani neglijent”, care „de două ori a fost atât de slăbit de foame, încât a fost pe punctul de a-și mânca unul dintre copii”. Această nevoie saturniană nu l-a mai părăsit niciodată și se înrăutățea când bea grog. Atunci mormăia gânditor:

„*Nee weet to go*“ (cuvinte pe care Thompson ni le traduce în mod util prin „Trebuie să fiu un mâncător de oameni“), moment în care tovarășii săi îl legau până când acesta se liniștea. Thompson încheie astfel: „Trei ani mai târziu, această dispoziție tristă se manifesta atât de des, încât băștinașii au intrat în panică. L-au împușcat și i-au ars trupul până la cenușă, astfel încât fantoma lui să nu rămână pe lumea asta.“

Foamea naște foame, iar cei mai predispuși la atenția unui Wendigo sunt mâncăcioșii lacomi. Antropologul Diamond Jenness afirmă că „un om lacom care mănâncă unt sau grăsime cu lingura sau bea sosul dintr-un castron în loc să îl amestece cu cartofii este deosebit de predispus să devină Wendigo. Copiii sunt, prin urmare, educați să mănânce cu grijă“.

Wendigo, după cum s-a afirmat, este un canibal și, totodată, mai misterios, propria noastră imagine de coșmar, un dublu precum *doppelgänger*-ul german și *fetch*-ul scoțian (care îi „înșfacă“ pe cei care urmează să moară). Întâlnirea cu propria sosie este un semn de nenorocire iminentă (cu excepția folclorului evreiesc, unde întâlnirea anticipează darul profeției), iar victima este ostracizată de semenii săi. Acest aspect al lui Wendigo este descris într-o baladă a lui C.D. Shanly, *The Walker of the Snow* [„Călător prin nămeți“], publicată în mai 1859, în care un călător rătăcit întâlnește o „siluetă întunecată“ care, asemenea lui Virgiliu, merge alături de el, însă nu lasă „nicio urmă de tălpi pe zăpadă“. Apariția este atât de înspăimântătoare, încât părul călătorului devine alb, iar, când este salvat de un grup de vânători de vidre, nimeni nu îndrăznește să-i vorbească. „M-au ridicat și

nimeni nu vorbea,/ Căci știau că-n noapte-l zărisem/
Pe vânătorul-umbră și sub vraja rea/ A lui pe loc mă
veștejisem.“

Să fie oare albul pustietăților înghețate ale Nordului
cel care impune prezența fantomatică a lui Wendigo,
sau figura de coșmar pe care, prea cumplită pentru a o
accepta drept creație a minții noastre, o ancorăm în
pagina albă a peisajului hibernal? Deșertul arab duce
la apariția fetei morgana, dealurile verzi ale Irlandei
sunt împânzite de Omuleți, iar oceanul nesfârșit este
casa lui Kraken, care se va ridica doar după ce va suna
trâmbița finală. Canada a ales să fie bântuită de ceva la
fel de vast și de alb ca imaginea sa din atlasul școlar,
nedefinit și tainic, teribila umbră a caracterului său
primitiv.

BUNICUL LUI HEIDI



Nimeni nu pare să știe prea multe despre viața acestui pustnic. Se presupune că este urâcios, morocănos și nesociabil, având reputația de a le arăta oamenilor ușa dacă urcă până la căsuța lui din Alpii elvețieni. De la un an la altul, el stă departe de biserică. Oamenii îl consideră un păgân, cu sprâncenele sale zburlite care se întretaie la mijloc ca un tufiș și cu barba sa căruntă, imensă și neîngrijită. Când, o dată la douăsprezece luni, se plimbă pe drumul de munte cu toiagul său răsucit, oamenii se feresc din calea lui. Toți se tem să-l întâlnească între patru ochi. I se spune Unchiul Alm („Unchiul-din-munți”), dar nimeni nu știe exact de ce. Se zvonește că a fost cândva moștenitorul unei ferme mari într-o

localitate învecinată și că în tinerețe, făcând pe grozavul, a pierdut totul la băutura și la jocurile de noroc. Părinții săi calvini au murit de supărare, iar el a dispărut pentru o vreme, dar nimeni nu știe exact unde. După mulți ani s-a întors pe meleagurile natale cu Tobias, fiul său adolescent. Tobias s-a făcut dulgher și s-a dovedit a fi un tânăr liniștit și statornic, căsătorindu-se în cele din urmă cu o fată pe nume Adelheid. Într-o zi, în timp ce Tobias ajuta la construirea unei case, o grindă a căzut peste el și i-a curmat viața. Adelheid nu și-a mai revenit niciodată din șoc și, la doar câteva săptămâni după moartea lui Tobias, s-a stins și ea, lăsând în urmă o fetiță de un an, botezată Heidi, după numele mamei sale. Oamenii spuneau că pe Unchiul Alm îl pedepsise Cerul pentru nelegiuirile sale, iar adevărul este că, după moartea fiului său, el nu a mai vorbit cu nimeni. S-a mutat în Alpi și a trăit acolo; „Dinți n-are, n-are ochi, nici gust, nimic“, după cum ar fi spus Jacques în *Cum vă place*⁸², blestemându-l pe Dumnezeu și toate lucrările sale.

Heidi este crescută de mătușa ei maternă și de fica acesteia, dar, când ficei i se oferă un loc de muncă în Frankfurt, ele hotărăsc să o lase pe Heidi cu bunicul ei mizantrop. Lui Heidi îi convine de minune acest lucru. În căsuța bătrânului, alături de capre (pe cea albă o cheamă Micuța Lebădă, iar pe cea brună, Ursulețul), dormind pe un pat de fân pe care și l-a făcut singură, înconjurată de un peisaj desprins parcă dintr-o carte poștală, cu flori albe și vulturi țipători, Heidi, în vârstă de numai cinci ani, simte că este liberă să facă ce vrea. Și chiar și mai târziu, când este trimisă la Frankfurt pentru a învăța manierele oamenilor civilizați și devine însoțitoarea unui copil invalid, ea continuă să-și exercite libertatea, găsind

modalități de a-i ajuta pe oamenii pe care i-a lăsat în urmă, chiar dacă, așa cum îi mărturisește mai târziu bunicului ei, uneori simțea că nu mai poate îndura să fie departe de el și de munți și credea că se va sufoca fără să vorbească despre tristețea ei, „pentru că ar fi fost lipsit de recunoștință”⁸³. Fiind un copil năzdrăvan (ca Huckleberry Finn, ca Mowgli sau ca Peter Pan), Heidi are natura acelui *bon sauvage* imaginat de Rousseau, intrinsec bună, aducând pâinițe moi de la oraș pentru bătrâna oarbă și fără dinți cu care se împrietenește și purtându-le tuturor de grijă. Lumea vede în Heidi simbolul elvețianului, care oferă echivalentul ciocolatelor reconfortante și al conturilor offshore.

În cele din urmă, bătrânul păgân este mântuit. „Nu există cale de întoarcere și cel pe care Dumnezeu l-a uitat rămâne uitat pentru totdeauna”, îi spune el lui Heidi, care însă îi corectează această eroare dogmatică. „Oh, nu, bunicule, există cale de întoarcere”, îi spune ea. Convins de Heidi, bunicul merge la biserică pentru prima dată de la moartea fiului său și are parte de o renaștere spirituală. „Ei bine”, îi spune el lui Heidi, „sunt mai fericit azi decât merit, mai fericit decât am crezut vreodată că se poate; e bine să fi împăcat cu Dumnezeu și cu oamenii! Dumnezeu a fost bun cu mine când mi te-a trimis în casa mea”. Aproape că putem auzi clopotele bisericii bătând pe fundal și corurile îngerești din înalturi. Este un final foarte suspect pentru bătrânul țăp autarhic, care pare mereu pe punctul de a răbufni în spatele trăsăturilor sale severe și răvășite. Dacă Heidi este o figură extrovertită și izbăvitoare, atunci cine este bunicul aspru, mântuit în cele din urmă? Ce reprezintă el, retras în sine ca un porc spinos, în ținutul său bucolic, aproape de ceruri?

Se zice că Elveția, o țară neutră, mică și înconjurată de munți, se apără după principiul porcului spinos: fă-te ghem și arată-ți spinii. Timp de șapte secole, elvețienii au fost de părere că apărarea cea mai bună nu este să ataci, ci să stai liniștit, înarmat până în dinții buni pentru iodlere. Nu au participat niciodată la o bătălie peste hotare, nici măcar atunci când războaiele mondiale făceau ravagii în jurul lor. Armata lor este formată din propriii cetățeni, care au obligația de a se instrui și care își păstrează uniforme și armele acasă, alături de alpenștoc⁸⁴ și lederhozeni⁸⁵. Și-au transformat țara într-un imens câmp minat, cablând toate tunelurile și podurile strategice pentru a fi aruncate în aer în caz de invazie, printr-o simplă apăsare de deget preventivă. Sabotajul, pentru dușmanii Elveției, ar însemna să înlăture, nu să plaseze bombe. Deviza neoficială a Elveției este, nu fără o anumită ironie, aceeași cu a muschetarilor: „Toți pentru unul și unul pentru toți.”

John Ruskin disprețuia ceea ce el numea „falsitatea patetică”, adică atribuirea emoțiilor umane unui peisaj, și susținea că „omul care percepe corect, în ciuda sentimentelor sale” va vedea lucrurile din această lume, de pildă o primulă, „în realitatea simplă și stufoasă, indiferent de câte asociații și pasiuni s-ar putea aduna primpjur”. Și totuși, este oare o greșeală să vedem în țara muntoasă unde trăiește bunicul fără voie al lui Heidi un ecou al acestuia, văzându-și în mod înșelător de treabă, dar nutrind în tot acest timp în adâncul său pasiuni mistuitoare și avertizând: „Cei care îmi încalcă proprietatea vor fi împușcați”?

⁸² William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 5, trad. de Virgil Teodorescu, Univers, București, 1986 (n. red.).

83 Johanna Spyri, *Heidi (Fetița munților)*, trad. de Mariana Petrescu, Tedit FZH, București, 1998; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. red.).

84 Baston rezistent și reglabil, cu vârf metalic, folosit de alpiniști și de cei care fac plimbări pe teren accidentat (n. tr.).

85 Pantaloni scurți din piele specifici portului popular din Alpi (n. tr.).

ELSE CEA ISTEATĂ



Basmele au un mod de a explica subtil o mare parte din ceea ce este întunecat și înfricoșător în lume. Natura noastră sceptică le-a conferit conotația de falsuri, de dorințe deșarte și iluzii, dar ceva mai profund decât incredulitatea ne împiedică să uităm că antidotul unui blestem poate fi un somn de o sută de ani și că ceva viclean și cu dinți ascuțiți poate să ne aștepte întins în patul bunicii noastre.

Else cea isteată este povestea unei fete căreia părinții i-au promis că o vor mărita dacă se va dovedi nu doar isteată, ci și grijulie. În timpul mesei la care părinții ei l-au invitat pe Hans, viitorul ei soț, Else coboară în pivniță ca să scoată niște bere. Ridicând privirea, ea observă un fier de plug prins de grinda de deasupra

capului și se gândește: „Dacă eu mă mărit cu Hans și dacă vom avea un copil și dacă acesta va crește mare și dacă noi îl vom trimite în pivniță după bere și dacă el va trebui să scoată berea din butoi, ar putea să-i cadă în cap fierul de plug și să-l lovească de moarte!“⁸⁶ Cuprinsă de panică, Else izbucnește în plâns. Între timp, părinții ei, îngrijorați de faptul că Else întârzie atât de mult să se întoarcă la masă, o trimit pe slujnică jos să vadă ce se petrece. Else îi explică slujnicei motivul temerilor sale, iar aceasta începe să plângă și să suspine alături de stăpână-sa. Un servitor este apoi trimis să vadă ce-i cu slujnica, după băiat vine mama, după mamă vine tatăl și cu toții deplâng cu mare jale soarta fiului care s-ar putea naște într-o zi. În cele din urmă, Hans se alătură familiei în pivniță, ascultă întreaga poveste și le spune că nici nu-și putea dori „o nevastă mai înțeleaptă“ decât Else și că pot să facă nunta. Problema berii este complet dată uitării.

La un moment dat am fost cu toții chemați în pivniță pentru a fi martori la un eveniment presupus iminent și pentru a deplânge o tragedie care încă nu s-a petrecut, în loc să îndepărtăm fierul de plug care ar putea amenința într-o zi viața unui copil care nici măcar nu a venit pe lume. Există o diferență între îngrijorările serioase privind starea lucrurilor, cauzate de corupție, lăcomie și setea de violență, pe de o parte, și sentimentul artificial al unei fatalități inevitabile pentru care nimeni nu este considerat responsabil, pe de altă parte. Lucruri îngrozitoare s-au întâmplat și încă se întâmplă zi de zi și noapte de noapte, dar nu din cauza unui fier de plug care ne-ar putea cădea în cap într-o după-amiază, ucigându-ne pe loc, ci mai degrabă din cauza faptelor unor femei și bărbați amoralii. „Zei au devenit boli“, scria C.G. Jung la un deceniu după încheierea celui de-Al Doilea

Război Mondial, „iar Zeus nu mai guvernează Olimpul, ci *plexus solari* și produce cazuri ciudate pentru consultul medical sau tulbură creierul politicienilor și jurnaliștilor care declanșează fără să știe epidemii psihice“⁸⁷.

Panica zilnică provocată de asaltul „știrilor false“ și al teoriilor conspirației le-a fost extrem de utilă celor aflați la putere, deoarece frica le permite să ia măsuri și să emită ordonanțe care nu ar fi fost permise în vremuri mai rezonabile. „De ce niciun economist politic nu a prevăzut acest lucru?“, se întreabă cei ca Else atunci când la știrile de seară se anunță norii negri ai pierzaniei și cer ca economiștii noștri politici să proclame vehement niște dorințe deșarte. „Adevărata știință a economiei politice“, scria John Ruskin în *Unto This Last*, „care încă trebuie să se distingă de știința bastardă, așa cum medicina se deosebește de vrăjitorie și astronomia de astrologie, este aceea care învață națiunile să dorească și să muncească pentru lucrurile care conduc la viață: și care le învață să disprețuiască și să distrugă lucrurile care duc la pieire“. Confrunțați cu minciuni, deviza cititorilor creduli este cea a Sfântului Pavel: „Cred pentru că este imposibil“⁸⁸; deviza cititorilor de ficțiune este cea a Falsei Broaște-Țestoase: „N-am mai auzit-o niciodată până acum, dar e un nonsens de la un capăt la altul“.

Ce se va întâmpla dacă, asemenea lui Else, vom persista în această așa-numită istețime? Ce se va întâmpla dacă vom renunța la cugetarea sănătoasă și ne vom lăsa antrenați într-o stare de panică imbecilizantă, influențați de răbufniri politice incoerente și de teorii ale conspirației, fără a mai putea acționa ca indivizi capabili de rațiune, fără a mai ști cine suntem cu adevărat?

Finalul basmului este un avertisment. După ce se însoară cu Else, Hans o trimite la câmp să muncească. Dar isteța Else își spune că mai întâi ar trebui să mănânce și apoi să tragă un pui de somn, astfel că, atunci când soțul ei vine să o aducă acasă, o găsește adormită în mijlocul grâului neseccat. Drept pedeapsă, o acoperă cu o plasă de prins păsări, prevăzută cu niște clopoței, și o lasă să doarmă în continuare. Când se trezește, Else vede că s-a întunecat, aude clopoțeii zornăind și se întreabă dacă este cu adevărat ea însăși. Bulversată, se întoarce acasă și bate la fereastră. „Else este înăuntru?“, strigă ea. „Da“, îi răspunde soțul fără milă. Atunci pe Else o cuprinde o panică imensă. „Doamne, atunci înseamnă că eu nu sunt eu!“, strigă ea și fuge, deposedată de numele și de persoana ei, departe, peste hotarele satului. Și nimeni nu a mai văzut-o de atunci.

86 „Else cea isteată“, în *Poveștile Fraților Grimm*, trad. de Viorica S. Constantinescu, Polirom, Iași, 2007 (n. red.).

87 C.G. Jung, „Comentariu la «Secretul Florii de Aur»“, în *Opere complete*, vol. 13, *Studii despre reprezentările alchimice*, trad. de Daniela Ștefănescu, Trei, București, 2017 (n. red.).

88 *Credo quia absurdum* este, de fapt, o afirmație atribuită lui Tertullian (n. red.).

LONG JOHN SILVER



Povestea nașterii *Comorii din insulă* este bine-cunoscută; a celui mai faimos pirat al său, mai puțin. Robert Louis Stevenson și familia sa se întorseseră în Anglia în iulie 1880, după un sejur obositor în California, iar părinții săi, îngrijorați de starea lui precară de sănătate, i-au sugerat o cură de odihnă la Braemar, în Scoția. Stevenson și fiul său vitreg în vârstă de treisprezece ani, Lloyd Osbourne, începuseră o colaborare literară cu ceva timp înainte. Stevenson îi dăruise băiatului drept cadou o minipresă de tipărit și, dând curs solicitărilor insistente ale proaspătului editor, a compus o serie de „embleme” poetice care au fost tipărite, cu xilogravuri realizate de autor, într-o ediție limitată, doar pentru membrii familiei.

La Braemar, Lloyd și-a împodobit camera cu desene făcute de el însuși, iar Stevenson a contribuit la decorațiuni cu o hartă colorată de mână a unei insule imaginare. Cedând rugăminților lui Lloyd, care presupunea, pe bună dreptate, că în spatele hărții se ascunde o poveste, Stevenson a început să spună una despre pirați și comori îngropate. Singura cerință formulată de spectatorul unic al lui Stevenson a fost aceea ca scenariul să nu conțină personaje feminine. Povestea a început să curgă cu atâta ușurință, încât Stevenson a luat hotărârea să o aștearnă pe hârtie. În fiecare seară, după ce își încheia munca de peste zi, îi citea lui Lloyd cu voce tare ce scrisese. În curând, în public a apărut și tatăl lui Stevenson. Atât bătrânul, cât și băiatul urmăreau cu entuziasm desfășurarea aventurilor. Scrierile lui Stevenson de până atunci - număraseră numai povestiri scurte, poezii și eseuri. El nu încercase niciodată să scrie un roman. Acum, prilejul îi apăruse ca prin farmec.

De-a lungul vieții, Stevenson fusese măcinat de tuberculoză, iar după ce a terminat Capitolul 16 s-a simțit prea slăbit pentru a continua. Însă, când o revistă pentru copii, *Young Folk*, s-a oferit să publice opera în foileton sub titlul *Bucătarul de pe mare*, a știut că trebuie să găsească o modalitate de a continua. La acea vreme, Stevenson avea 31 de ani și își întreținea singur familia.

Din dorința de a-i da posibilitatea lui Stevenson să respire un aer sănătos, familia a călătorit la Davos, în Elveția. Acolo s-a simțit revigorat și capabil să-și reia activitatea. Stând în pat, întrucât i se interzisese să se ridice până la prânz pentru a nu-și suprasolicita plămânii, a scris capitol după capitol, iar seara, servindu-se de forțele recăpătate, citea cu voce tare în

fața familiei sale. După ce ultimul capitol a fost publicat în revistă, Stevenson a hotărât să schimbe titlul în *Comoara din insulă*.

Multe dintre personaje sunt memorabile: căpitanul Billy Bones, care își cântă cântecul de pirat și așteaptă răbdător o moarte prevestită; abominabilul Blind Pew, a cărui voce este mai brutală decât gesturile sale brutale; decentul Squire Trelawney, care se încrede prea ușor în aparențe; severul doctor Livesey, sedus de o comoară ascunsă; Ben Gunn, abandonat, prins pe insulă, la un pas de nebunie; naratorul, tânărul Jim Hawkins, care își riscă viața lui și a tovarășilor săi pentru emoția unei aventuri. Dar niciunul nu este la fel de memorabil ca Long John Silver, marinarul șchiop, al cărui papagal repetă cuvântul de rău augur „Piaștri”⁸⁹. Atunci când, la o treime din carte, Silver este angajat ca bucătar al corabiei de către naivul Trelawney, atât acesta, cât și doctorul îl consideră pe Silver „un om cinstit”, asociindu-i caracterul cu un nume care în mod universal înseamnă statornicie și puritate⁹⁰. Adjectivul „cinstit” își va face simțit ecoul de-a lungul cărții ca un avertisment sardonice pentru cititor.

Silver este dubios, nedefinit, inteligent, extrem de ambiguu. Pentru a-i da viață, Stevenson l-a avut în minte pe prietenul său William Ernest Henley – un om de litere, mai bun cititor decât scriitor, care suferise în copilărie de artrită tuberculoasă, boală care-i provocase ulterior amputarea unui picior. În timpul convalescenței petrecute în spital, Henley l-a cunoscut pe Stevenson, iar cei doi au devenit buni prieteni, colaborând la câteva piese de teatru, pe bună dreptate uitate acum. Dacă în calitate de scriitor nu s-a făcut remarcat, ca editor a dat dovadă de inteligență și și-a asumat riscuri, fiind unul dintre primii care au

publicat operele lui Kipling, Henry James și H.G. Wells. Stevenson, scriindu-i lui Henley în 1883, îi mărturisea prietenului său că „imaginea forței și a măiestriei tale mutilate l-a inspirat pe Long John Silver... ideea de om mutilat, cu spirit de conducător și temut prin sunetul vocii, a fost preluată în întregime de la tine“. Și totuși, poate că portretul aventurierului bucătar pe corabie era mai mult decât atât. Personalitatea ambiguă a lui Henley, forța sa intelectuală, aspectul său fizic degradat, manierele sale extravagante și ambiția sa nemărginită și-au găsit oglinda întunecată în personajul piratului.

Două scene îl definesc pe Long John Silver: prima este uciderea marinarului Tom, iar a doua, înțelegerea pe care Silver i-o propune băiatului Jim. Când se anunță revolta, credinciosul Tom i se adresează lui Silver cu aceste cuvinte în care își pune toată speranța: „Silver, cum te văd, nu mai ești tânăr și parcă mai ai un pic de obraz. Cel puțin deocamdată nu te socoate nimeni un escroc. Ai bani... mulți bani... mai mulți decât au alți marinari. Și nici laș nu ești. Lămurește-mă, rogu-te, de ce te-ai înhăitac cu leprele astea afurisite?“ Mai târziu, dându-și seama de greșeala făcută și aflând că Silver se numără și el printre răzvrătiți, Tom încearcă să scape, dar este lovit de o creangă aruncată de Silver cu ajutorul cârjei sale. (Scena se poate să fi fost inspirată de o anecdotă care să-i fi trecut pe la urechi autorului și care-i avea ca protagoniști pe Oscar Wilde și pe însuși prietenul său, Henley. Cei doi bărbați se certau aprins la ieșirea de la un teatru din Londra. Când s-au despărțit, Wilde s-a întors pentru a face o ultimă remarcă, iar Henley i-a aruncat cârja în cap.) După ce Silver aruncă cu creanga după Tom, acesta cade la podea, iar Silver îl înjunghie mortal. În mod atroce, Stevenson ne face să

vedem că nimic în lume nu se va schimba după ce a fost comisă această crimă, fiind una dintre multele de care Silver se face vinovat în lunga sa viață plină de violență. Lui Jim, martor al grozăviei, îi vine greu să creadă că soarele continuă să strălucească liniștit după ce viața unui om a fost luată cu atâta cruzime.

În cea de-a doua scenă, Jim nu mai este un simplu martor, ci chiar protagonistul. Înțelegerea pe care i-o propune Silver este ca ei să se protejeze reciproc: piratul îl va apăra pe Jim împotriva răzvrătiților, iar băiatul îl va apăra pe Silver mai târziu, în fața judecătorului, pentru a-l salva de la spânzurătoare. Iar Silver îi spune lui Jim: „Tu ești așa de tânăr și de viteaz, încât, dacă punem amândoi umărul, să știi că ieșim din încurcătură.” Tentația vieții de pirat este explicită. Peste cuvintele lui Silver se așterne umbra a ceea ce ar fi putut fi, iar băiatul descoperă granița subțire dintre un comportament civilizat, care respectă legile societății, și viața de aventurier, care urmează chemarea sângelui.

În ultimele clipe, Jim îi rămâne credincios bătrânului corsar, își respectă partea sa de înțelegere și nu îl abandonează pe Silver, în ciuda insistențelor doctorului Livesey. Fără ca cititorul să descopere vreodată cum anume, Silver l-a transformat pe băiatul zăpăcit într-un tânăr „cinstit”. Așa cum îi spune căpitanul Smollett lui Trelawney atunci când acoperă trupul unuia dintre fideli săi cu un steag britanic pe post de giulgiu: „Nu sunt prea tare în teologie, dar amănuntul acesta nu schimbă nimic din convingerea mea.” Aventura, așa cum se cuvine într-o scriere literară, se încheie cu Silver, care „ședea într-un colț, ferindu-se de lumină, dar mânca cât șapte și sarea îndată sprinten să ne servească ori de câte ori era nevoie de serviciile lui, râzând la toate glumele

noastre, într-un cuvânt, redevenise iar bucătarul acela vesel, cuviincios și supus din timpul călătoriei noastre“. Când, pe ultima pagină, îi povestește cititorului ce s-a întâmplat după aceea cu fiecare dintre personajele principale, Jim spune că nu a primit nicio veste de la Silver, dar că presupune că aventurierul și-a regăsit consoarta neagră și că poate încă trăiește liniștit alături de ea și de papagalul său. „Să sperăm că așa e, căci șansele ce le are de-a găsi o viață mai bună pe cealaltă lume sunt cu totul reduse.“ Cititorul simte o afecțiune stânjenitoare pentru piratul ticălos care a fost un trădător, un hoț, un criminal, dar și un om bun și cinstit.

89 Robert Louis Stevenson, *Comoara din insulă*, trad. de Alexandru Cosmescu, Litera, București, 2020; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. tr.).

90 În engleză, *silver* înseamnă „argint“ (n. tr.).

KARAGÖZ ŞI HACIVAT



Unele personaje concepute în perechi – Don Quijote şi Sancho Panza, Sherlock Holmes şi Dr. Watson – pot totuşi să existe şi chiar există separat. În primele sale aventuri, Don Quijote dă dovadă de curaj de unul singur; unele dintre primele, dar şi ultimele sale cazuri Sherlock Holmes le rezolvă fără ajutorul discutabil al prietenului său credincios, doctorul. Alte cupluri însă nu au fost niciodată separate. Castor şi Pollux (fraţii frumoasei Elena şi ai ucigaşei Clitemnestra), neastâmpăraţii Max şi Moritz ai lui Wilhelm Busch, Hansel şi Gretel, Tweedledee şi Tweedledum nu prind viaţă decât în pereche. Iar în această categorie indivizibilă întâlnim versiunea turcească a lui Punch şi Judy²¹: doi *frères ennemis*²², Karagöz şi Hacivat.

După cum spune o legendă, Karagöz și Hacivat s-au născut din încercarea unui țăran sărac de a-și înfățișa necazul în fața puternicului sultan. La fel ca Hamlet, țăranul a decis să arate mai degrabă decât să povestească și a pus două marionete din umbră, confecționate din piele de cămilă, să prezinte povestea despre cum l-au înșelat oficialii corupți și ușor de recunoscut de la curte. Sultanul a fost atât de încântat de spectacol, încât l-a numit pe țăran mare vizir și i-a pedepsit aspru pe învinuiți. Într-o altă versiune a nașterii lor, Karagöz și Hacivat erau niște zidari care lucrau la ridicarea unei moschei în Bursa și care, în mod voit, le-au distras atenția tovarășilor de muncă cu trucurile lor, astfel încât să se întârzie la nesfârșit finalizarea moscheii. Sultanul furios a ordonat execuția lor; ca un omagiu adus clovneriei lor, bufonii uciși au fost immortalizați ca umbre pe scena marionetelor.

Unii erudiți au văzut în personajul lui Karagöz reprezentarea corpului omenesc de la brâu în jos – mâncând, pârțâind și făcând dragoste –, iar în cel al lui Hacivat, a corpului de la brâu în sus – creierul inteligent și inima temperamentală. Asemenea celor două părți ale unui corp, Karagöz și Hacivat sunt complementari. De fapt, ei se situează la extremele spectrului social. Karagöz (numele său înseamnă „ochi negri”) este, asemenea lui Sancho, un analfabet, un om din popor, spiritual și direct în opiniile sale. Pe când Hacivat este cultivat, discret, manierat, viclean și egoist, mereu ocupat cu planuri de îmbogățire rapidă, care sunt în mod evident sortite eșecului. Hacivat vorbește turca otomană, poate recita poezii clasice și încearcă să-l civilizeze pe Karagöz, așa cum face Don Quijote cu Sancho. Dar, precum cavalerul cel cinstit, Hacivat nu reușește niciodată.

Personaje antagonice apar încă de la începutul literaturii. În *Epopeea lui Ghilgameș*, scrisă cu peste patru milenii în urmă, tiranicul rege Ghilgameș învață de la sălbaticul Enkidu să ia aminte la nevoile supușilor săi aflați în suferință și devine un conducător mai bun, în timp ce Enkidu, după ce a petrecut șapte nopți cu Șamhat, prostituata templului, este atras în capcanele și convențiile civilizației lui Ghilgameș, pierzându-și astfel o mare parte din cunoștințele ancestrale despre lumea naturală. În urma schimbului, cei doi bărbați devin iubiți. Nu este și cazul lui Karagöz și Hacivat, exceptând faptul că și ei trăiesc în tensiunea dintre cele două lumi ale lor: cea veche și cea nouă, cea carnală și cea intelectuală, trupul viu și spiritul creativ.

Hacivat și Karagöz sunt acompaniați de o sumedenie de personaje excentrice care acoperă toată societatea turcă multiculturală și care au rolul de a amplifica idiosincraziile cuplului: Denyo cel plictisitor, Efe cel bun la suflet din Aydin, care îi protejează pe cei slabi împotriva agresorilor, un opioman numit Tiryaki, piticul Alti Karis Beberuhi, bețivanul Tuzsuz Deli Bekir, Civan cel zgârcit și nimfomana Kanli Nigar, precum și o serie de personaje anonime, cum ar fi cerșetorul arab care nu vorbește turca, o servitoare neagră, o servitoare cercheză, un paznic albanez nerușinat, un doctor grec, un bancher armean, un bijutier evreu și un persan care recită poezii cu accent azer. Întregul Orient Mijlociu defilează pe scena lor.

Aventurile lui Karagöz și Hacivat urmează un tipar tradițional. Fiecare dintre ele începe cu un *mukaddime* sau prolog, în care Hacivat cântă un cântec pe ritmul unei tamburine, recită o scurtă rugăciune, și apoi explică publicului că îl caută pe prietenul său Karagöz.

Cei doi bărbați se întâlnesc, se ceartă, se bat și, în cele din urmă, niciunul dintre ei nu câștigă. În scena finală a fiecărei aventuri, Hacivat îi reproșează lui Karagöz că a stricat povestea, la care un Karagöz aparent pocăit îi răspunde: „Fie ca fărădelegile mele să fie iertate.“ Există ceva încântător de adevărat în acest final recurent: relația lor nu ajunge la un acord. Ca ființe fabuloase, disputele lor vor dăinui în eternitate. Nietzsche, care credea că suntem cu toții predestinați să repetăm aceleași evenimente la nesfârșit, ar fi fost de acord. Potrivit lui Albert Camus, această repetiție oglindea absurditatea vieții, însă, pe de altă parte, conferea și un soi de mulțumire resemnată eforturilor noastre. În acest caz, și în ciuda tuturor eșecurilor lor, Hacivat și Karagöz trebuie să fie fericiți. Oare turcii văd în eternele aventuri ale celor doi o oglindă a propriei lor istorii, o jumătate încercând să o civilizeze pe cealaltă, prima în continuă căutare a noului, cealaltă agățându-se cu încăpățănare de tradițiile celor mai îndepărtați strămoși ai lor, cu mult înainte de otomani? „Istoria este o punte“, spunea Atatürk, părintele Turciei moderne, într-un discurs din 1933. „Trebuie să săpăm la rădăcinile noastre și să reconstruim ceea ce istoria a separat. Nu putem aștepta ca ele să se apropie de noi. Noi trebuie să ne întindem spre ele.“

Cât despre istoria lui Karagöz și Hacivat, și indiferent de motivațiile nobile sau egoiste, Hacivat se întinde de nenumărate ori spre Karagöz, dar de fiecare dată fără succes. Dacă acesta din urmă dorește să fie atins este o altă întrebare. Între timp, aventurile lor continuă.

21 Personaje tradiționale ale teatrului de păpuși britanic (n. tr.).

22 „Frații dușmani“, în franceză în original (n. tr.).

ÉMILE



Rousseau a scris *Émile* în 1762, anul în care a publicat *Contractul social*. Cartea ar putea fi chiar considerată *Contract social* pentru copii: înlocuiți „om“ cu „copil“ în primul rând al *Contractului* și veți descoperi rezumatul celeilalte scrieri: „Copilul e născut liber, dar peste tot el este în lanțuri.“ Cartea este un curios melanj, jumătate roman și jumătate predică. André Gide o considera de necitit. Dar, pentru anumiți cititori mai răbdători, ea merită să fie luată în considerare, măcar pentru faptul că, în loc să se limiteze la critica sistemelor noastre de învățământ, propune unul nou: nu universal, ci particular, raportat la fiecare copil.

Rousseau expune planul de educație al lui Émile în cinci etape. Prima etapă constă în separarea copilului de societate, astfel încât „natura bună”²³ să i se dezvolte liber; a doua presupune a permite simțurilor sale să se bucure de lume fără pedepse sau cenzură de orice fel; a treia este îndemnul de a învăța în mod pragmatic, din experiența materială; a patra îi oferă posibilitatea de a-și dezvolta relațiile cu ceilalți în domeniul sexului, al moravurilor sociale, al religiei și al moralei; și, în sfârșit, a cincea etapă presupune prezentarea unei partenere de viață (în cazul lui Émile, preavirtuoasa Sophie), astfel încât să poată deveni părinte și să-și educe la rândul său copilul. Rousseau a adresat cartea „unei bune și înțelepte mame”. Poate că a anticipat conceptul de părinte „suficient de bun” propus de D.W. Winnicott.

Au trecut mai multe generații de când Émile a devenit tată, și Sophie, mamă. Câteva milioane de noi Émile își văd de treabă într-o lume în care lucrurile s-au schimbat considerabil, cu atât mai mult viziunea noastră asupra copilăriei. Nemaifiind considerat intrinsec bun doar pentru că este copil, micul Émile nu mai este, din acest motiv, un individ în lumea adulților. „Nu cunoaștem deloc copilăria”, scria Rousseau în prefața sa, iar constatarea aceasta a rămas valabilă până în ziua de azi. În ochii celor mai în vârstă, micul Émile este o versiune ratată a ceea ce ei înșiși nu au devenit. Noi, adulții, atunci și acum, vrem ca micuții să aibă virtuțile care ne lipsesc și niciunul dintre defectele noastre. Îi educăm pentru a deveni roți eficiente în angrenajul nostru, îi antrenăm în servitute. Avem în vedere ceea ce vrem noi, și nu ceea ce au ei nevoie. Le încurajăm lăcomia, nu ambiția; viclenia, nu inteligența.

„Totul este bun când iese din mâinile Creatorului; totul degenerază în mâinile omului“ – așa începe cartea lui Rousseau. „Își mutilează câinele, calul, sclavul. Răstoarnă totul, desfigurează totul: îi plac diformitățile, monștrii. Nu vrea nimic așa cum l-a făcut natura, nici chiar pe om.“

Émile de astăzi locuiește într-o cocioabă dintr-o suburbie neglijată. Pentru Émile, cartierul său este un loc fără oglinzi. Actele sale de identitate spun că s-a născut undeva, dar, potrivit statisticilor oficiale, el este o persoană fără acte sau presupus a fi fără acte – ceea ce înseamnă, desigur, că a venit dintr-o țară non-europeană, și nu din Statele Unite sau Canada. Cum Rousseau era pasionat de metafore botanice, să spunem că un Émile contemporan este un fel de buruiiană cu rădăcini neplăcut de vizibile.

În afară de aceste rădăcini, în ochii societății, Émile însuși nu are o identitate recognoscibilă. În imaginația publicului, el și prietenii săi nu sunt indivizi, ci doar exemple de probleme sociale. Sunt un ecou al părinților și bunicilor lor indezirabili – la rândul lor personaje suspecte, dar care au avut măcar decența de a păstra tăcerea, de a face ce li se spunea și de a muri.

Pentru a-și începe educația, pentru a-și dezvolta „natura bună“, noul Émile trebuie mai întâi să descopere care este natura sa. Trebuie să găsească o cutie de rezonanță, însă, vai, ceea ce i se oferă în materie de vocabular cultural comun este limitat. Iconografia comercială (a lucrurilor pe care știe că nu le poate avea fără bani) descrie lumea ca pe un paradis material al mașinilor puternice și al femeilor în chiloței cu volănașe, ca în videoclipurile de rap la care se uită. Mai degrabă decât prin instruire rațională, educația zilnică a lui Émile se face prin intermediul reclamelor și al jocurilor electronice care îl învață că

fericirea poate fi cumpărată, că violența nu are consecințe și că vechile norme patriarhale sunt încă de actualitate. Chiar dacă știe că acest paradis îi este, într-o mare măsură, inaccesibil, Émile se vede atras irezistibil de aceste imagini îmbietoare, deoarece există speranță în absență.

Aceste tentații nu sunt singurii stimuli senzoriali ai lui Émile. Cum trăiește într-o democrație, iconografia paradiziacă este însoțită de ofertele formale ale societății, monumente locale ale instituțiilor oficiale, la ale căror altare se așteaptă ca Émile să se închine. Undeva, pierdute printre turnurile înalte, dizgrațioase și dărăpănate în care el și prietenii săi își petrec zilele, se află grădinițe, școli, centre de recreere, biserici și moschei, clinici de prim-ajutor, birouri de ocupare a forței de muncă. Însă Émile nu percepe aceste instituții ca aparținându-i: după părerea lui, ele au fost construite pentru el așa cum se construiesc canisele pentru câini, pentru a fi îngrijit în funcție de ceea ce cred superiorii săi că merită și pentru care se așteaptă din partea lui să le fie recunoscător fără cârtire. (În acest spirit, Barbara Bush a explicat, după catastrofa de la New Orleans, că supraviețuitorii ar trebui să fie recunoscători pentru că au primit ceva mai bun decât ceea ce aveau înainte de uraganul Katrina.) Prin urmare, pentru a-și semnala prezența, pentru a fi immortalizat de barzii mediatici de astăzi, pentru ca figura lui să fie arătată pe ecranul televizorului, Émile va da foc acestor temple. În aceste acte de profanare există în egală măsură mânie și bucurie. Este cumva numit scursură? Atunci se va comporta ca o scursură.

În cea de-a treia etapă a procesului său educațional, Rousseau îi arată lui Émile cum să lucreze și, în mod pragmatic, rudimentele unei meserii. În lumea de azi

a lui Émile, un loc de muncă, mai ales unul bun, nu este un lucru obișnuit. Și există și alte modalități de a obține bunurile tentante. Într-o societate care îi neagă existența ca individ, infracțiunea este o opțiune evidentă: nu infracțiunile labirintice și colosale ale finanțelor internaționale, ci furtul, proxenetismul și traficul de droguri ordinare, de zi cu zi. Mai mult sau mai puțin conștient, Émile crede, alături de Jean Genet, că încălcarea legii (care, oricum, nu-i apără corect drepturile) este o modalitate de a rămâne decent într-o societate coruptă. „Există două categorii de oameni: cei care îi jefuiesc pe alții și cei care sunt jefuiți” – iată legea străzii. Émile alege să facă parte din prima categorie, în timp ce părinții săi, credea el, erau condamnați la a doua.

Lecția despre cum să-ți câștigi traiul este urmată de cea privind comportamentul în societate. În cartierul său, Émile învață de la bun început, mai ales dacă este de culoare, că va fi tratat de autorități ca un suspect: alegerea infracțiunii este lăsată la latitudinea sa. Din moment ce este etichetat drept un proscris, trebuie să găsească un teren sigur de unde să înfrunte dușmanul autoproclamat. Una dintre posibilitățile oferite este paradisul mediatizat al extremismului ori, mai degrabă, o credință pe care o înțelege doar în mod nebulos. În ciuda încercărilor de conciliere ale guvernului, pentru Émile și prietenii săi, facțiunile extremiste ale Statului Islamic reprezintă opoziția față de cultura arogantă care îi exclude. Extremismul le oferă posibilitatea de rebeliune, o strategie de protest, o modalitate de a se delimita de cei care îi ignoră.

În cele din urmă, Émile devine adult. Și-o găsește pe Sophie, și împreună au un nou Émile. Se va schimba ceva în cazul lor? Nu prea. Captivi într-o mașinărie care vrea să genereze consumatori, nu

cetățeni, și trăind o existență în umbra aceluiași bărbați și femei în vârstă și corupți care îi guvernează, singura șansă pentru viitorii Émili este să devină vizibili nu ca niște apariții fulgerătoare la știri, ci ca protagoniști ai schimbării, ca oameni capabili să atingă fericirea, ceea ce înseamnă, ca să-l citez din nou pe Rousseau, că „scăpat de legăturile corpului, voi fi eu fără contradicție, fără împărțire, și nu voi avea nevoie decât de mine pentru a fi fericit“.

Rousseau conchide: „În starea în care sunt lucrurile de acum înainte, un om lăsat de la naștere în voia lui printre ceilalți ar fi cel mai desfigurat dintre toți. Prejudecățile, autoritatea, necesitatea, exemplul, toate instituțiile sociale în care ne găsim cufundați ar înăbuși în el natura și n-ar pune nimic în loc.“

²³ Jean-Jacques Rousseau, *Emil sau Despre educație*, trad. de Dimitrie Todoran, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. tr.).

SINBAD



Pe 4 noiembrie 2003, paisprezece refugiați kurzi și patru marinari indonezieni au ajuns, cu o ambarcațiune de mici dimensiuni, pe coasta insulei Melville, la 80 de kilometri nord de Darwin, în apele teritoriale ale Australiei, cu intenția de a cere azil politic. Informat despre situație și sătul de valul de solicitanți de azil, premierul australian de atunci, John Howard, a luat o decizie drastică: izolarea insulei Melville de teritoriul țării. Gestul nu era o noutate. În 2001, guvernul australian exclusese deja Insula Crăciunului din granițele sale, pentru a putea expulza pe plajele neospitaliere ale insulei câteva sute de imigranți ilegali.

În secolul al V-lea î.H., Platon, cetățean al Atenei, pentru a ilustra calitățile republicii sale ideale, a inventat o insulă numită Atlantida, unde a construit un oraș imaginar, care ar fi prosperat în trecutul îndepărtat și care a fost înghițit de apele mării. Atlantida lui Platon marchează începutul unei minunate geografii imaginare care nu și-a încetat niciodată dezvoltarea și care ne-a oferit unele dintre cele mai cunoscute, deși inexistente, locuri din lume: Utopia, Oz, Shangri-La, nebulosul domeniu care găzduiește școala de vrăjitori Hogwarts. Pentru că lumea în care trăim pare uneori prea aglomerată pentru nevoile imaginației noastre, am creat în permanență alte locuri care, cu excepția faptului banal că nu ocupă un spațiu real, au reprezentat o scenă excelentă atât pentru coșmarurile, cât și pentru aspirațiile noastre nobile.

Lui Platon, inventarea unei insule pe care să poată construi o societate imaginară i-a permis să proiecteze în oglindă meritele și defectele societății lui. De aceea, încă de pe vremea primelor focuri de tabără, spunem povești și ne imaginăm țărâmurile în care ele să se desfășoare. Spre deosebire de politicieni, povestitorii știu că nu putem trage o linie de demarcație între realitatea intelectuală și cea materială: tot ceea ce avem dreptul să facem este să ne reimaginăm lumea pentru a o vedea și a o înțelege mai bine. Aventurile lui Sinbad Marinarul, așa cum sunt povestite în *O mie și una de nopți*, sunt un mod de a reimagina lumea prin reconfigurarea noțiunilor de uscat (unde sunt spuse poveștile sale) și de mare (unde sunt puse în scenă).

În clipa în care spunem „mare” ne gândim automat la „uscat”. Sinbad Marinarul este cel care nu mai este pe uscat, cel care fuge de coastă, cel care caută în acea altă câmpie veșnic schimbătoare o cartografie după

care tânjește. Pe pământ stabil, viața lui Sinbad este liniștită, repetitivă, predictibilă. În largul mării este exact invers. În acest tărâm fără balast, unde totul este un orizont, totul, chiar și inimaginabilul, poate avea loc și chiar se întâmplă. După cum știe Sinbad, toți avem nevoie de provocarea necunoscutului pentru a învăța să ne pregătim pentru moarte, acel teritoriu în esență necunoscut. Și astfel, pe măsură ce își trăiește cu o intensitate crescândă aventurile marinărești, Sinbad se antrenează pentru momentul final în care se va preface din nou în țărână și va reveni pentru totdeauna pe uscat. Noi, cititorii aventurilor sale, intuim că această ultimă pagină se apropie cu pași repezi, pentru că, atunci când ne întoarcem la începutul celei de-a 537-a minunate nopți arabe (în care bătrânul Sinbad, bogat și acomodat cu traiul său, urmează să-și povestească viața), ne dăm seama că această imagine domestică tihnită este o prefigurare a sfârșitului necesar și apropiat.

Uităm că nu există un singur Sinbad, ci doi. Eroul pe care îl cunoaștem cu toții este un explorator al mărilor, ale cărui trăsături sunt cele ale lui Douglas Fairbanks și a cărui voce este cea a lui Errol Flynn sau a lui Brad Pitt, însă mai există un Sinbad, unul care locuiește pe uscat, un anume Sinbad Hamalul, pe care Sinbad Marinarul îl invită la el acasă, după cum povestește Șeherezada de-a lungul a aproape treizeci de nopți. Și, pentru ca Sinbad Marinarul să existe, Sinbad Hamalul trebuie să fie și el prezent, deoarece doar atunci când cei doi se află față în față povestea din poveste se poate desfășura.

Cele șapte aventuri ale lui Sinbad Marinarul sunt de-a dreptul înspăimântătoare. Tânărul erou este scufundat în adâncurile mării atunci când insula pe care a debarcat se dovedește a fi o balenă (o experiență

împărtășită cu bunul Sfânt Brendan al Irlandei). Este purtat în nori de o pasăre uriașă care își spune Roc. La fel ca predecesorul său Ulise, se luptă cu horde de ciclopi canibali, dar și cu șerpi veninoși. Ca și Tripitak, se confruntă cu fantome hidoase care vor să-i bea sângele. Este capturat de Bătrânul Mării și este obligat să-l poarte pe umeri pe demonicul moșneag. Este urmărit de pirați al căror destin final, ca și în cazul lui, este un mormânt acvatic. Dar noi nu am fi aflat despre aceste aventuri dacă nu ar fi fost celălalt, căruia îi sunt adresate aceste povești, ascultătorul, Sinbad cel terestru.

Astfel, marea de povești a lui Sinbad devine nemărginită. Sinbad Marinarul își istorisește aventurile în fața lui Sinbad Hamalul; ceea ce Sinbad Hamalul aude este redat prin vocea inteligentei Șeherezada. Se pare că povestirea Șeherezadei este destinată urechilor surorii sale, Dunyazade, însă vorbele ei ajung în același timp, și mai ales, la urechile răzbunătorului rege Șahriar. Ascultarea pe furiș a lui Șahriar devine povestea la care suntem noi înșine martori, cu urechea lipită de gaura cheii unei uși care dă spre un lung coridor de ecouri străvechi.

WAKEFIELD



Pe la cinci sau șase ani, aveam un vis recurent, cu ochii deschiși. Îmi imaginam că eram răpit de o bandă de pirați de uscat (nu știu de ce, dar aceștia nu aveau corabie și mergeau pe jos) și că eram dus departe, la munte, într-un loc asemănător cu casa bunicului lui Heidi, unde învățam tot felul de lucruri fascinante. Presupun că, la un moment dat, toți ne imaginăm o viață foarte diferită de cea pe care o ducem și, fără să ne transformăm în Walter Mitty²⁴, viața pe care nu o ducem devine, sub multe aspecte, mai vie și mai importantă decât cea pe care o trăim în fiecare zi. Mitul platonice al sinelui originar scindat și condamnat să-și caute jumătatea pierdută este, cred, o experiență destul de comună: tânjim după experiența acelui sine pe care nu-l putem împlini.

Potrivit unui anume doctor William King, în cartea sa *Anecdotes of His Own Times* [„Anecdote din vremea lui“], publicată în 1818, un domn pe nume Howe și-a părăsit într-o bună zi soția, fără nicio explicație, și s-a întors la ea abia după mulți ani. Nathaniel Hawthorne, citind despre această întâmplare, prezentată de King ca fiind adevărată, a rescris-o sub numele pe care i l-a dat straniului aventurier, *Wakefield*. După cum ne povestește Hawthorne, Wakefield, sub pretextul unei călătorii, se cazează pe strada vecină cu a sa, și acolo, rupând orice comunicare cu soția sau cu prietenii, „fără umbra vreunui motiv, se autoexilează“²⁵ și trăiește în deplină izolare timp de peste douăzeci de ani. După o vreme, fiind convinsă că soțul ei a suferit un accident fatal, doamna Wakefield se resemnează cu o „văduvie tomnatică“. Apoi, într-o seară, ca și cum s-ar fi întors după numai o zi de absență, Wakefield intră din nou în casă și, încheie Hawthorne, devine „un soț iubitor până la moarte“.

Hawthorne încearcă să își imagineze cine era Wakefield înainte de a-și părăsi viața obișnuită, fără să știe ce se va întâmpla odată luată o decizie care, la momentul respectiv, nu părea una importantă. De vârstă mijlocie, cu o căsnicie pașnică, niciodată violentă, care „s-a astâmpărat, prefăcându-se într-un sentiment potolit și în obișnuință“, Wakefield este cel mai statornic dintre soți, „un soi de apatie ținându-l departe de orice întâmplări aventuroase“. Își ținea mintea ocupată cu meditații lungi și leneșe care nu tindeau spre niciun țel. În cazul în care ar fi fost puși să indice o persoană din Londra care, dacă într-o zi ar face ceva, a doua zi nu și-ar mai aminti nimeni, probabil prietenii săi s-ar fi gândit la Wakefield. Doar soția lui, poate, ar fi ezitat, conștientă de o mică și

indescifrabilă ciudățenie a soțului ei, un bizar tip de vanitate, o înclinație de a păstra secrete mărunte care nici măcar nu meritau osteneala de a fi dezvăluite, „un egoism mocnit“. „Egoismul“, scria Hawthorne într-unul dintre *Caietele* sale, „este una dintre calitățile cele mai în măsură să stârnească dragostea“.

Reflectând asupra misterioasei hotărâri a lui Wakefield, Hawthorne se întreabă dacă nu cumva o forță „dincolo de controlul nostru“ nu exercită o influență puternică asupra fiecărei acțiuni pe care o întreprindem „și-și țese urmările în urzeala de fier a necesității“. Chiar și atunci când, după zece ani de separare, își întâlnește din întâmplare soția pe stradă, în mijlocul unei mulțimi, Wakefield se vede incapabil să se întoarcă la viața la care renunțase. În acea clipă, doamna Wakefield poate are impresia că a recunoscut ceva sau pe cineva, dar trece mai departe, în timp ce Wakefield simte că, deși i se dezvăluie pe neașteptate „toată bizareria vrednică de milă a vieții sale“, nu poate decât să strige: „Wakefield! Wakefield! Ești nebun!“ Poate că este, într-adevăr, însă această explicație nu ne satisface.

Este posibil ca nebunia să fie la originea comportamentului lui Wakefield, dar explicația nu rezolvă problema consecințelor sale. Odată ce o cotim pe neașteptate, odată ce alegem calea neprevăzută care ne îndepărtează de scopul prestabilit, ce se schimbă în noi și în anturajul nostru? În ce fel o nouă întoarcere de șurub²⁶ (pentru a folosi imaginea lui Henry James) influențează mersul lumii? Chiar dacă am putea urma două ramificații ale drumului în același timp, ar avea asta vreo deosebire pentru noi? Se spune că, după moartea lui Euridice, Orfeu i-a rugat pe zeii din Hades să facă imposibilul: să-i permită iubitei sale să revină la viață. Zeii i-au îndeplinit rugămintea cu o

singură condiție: lui Orfeu îi era interzis să întoarcă privirea pentru a o vedea. Dar aici apare dilema fatidică: atâta timp cât ea rămâne nevăzută, Euridice este acolo, iar dorința lui Orfeu este îndeplinită. Dar, de îndată ce se întoarce să o privească, ea se topește, și este numai vina lui. Deci, în ambele cazuri, Orfeu nu mai are ce să vadă, așa că pierde miza și devine un proscris.

Hawthorne își încheie povestirea cu aceste cuvinte: „În aparenta confuzie a misterioasei noastre lumi, indivizii sunt atât de bine angrenați unui sistem, iar sistemele atât de bine angrenate între ele, și toate laolaltă unui întreg, încât, pășind alături pentru o clipă, un om se expune riscului teribil de a-și pierde locul pentru totdeauna. Așa, ca Wakefield, el poate deveni, într-un fel, Proscrisul Universului.“

Borges a observat că Wakefield, la fel ca eroii tragici ai lui Kafka, se distinge prin „totala vulgaritate, care contrastează cu măreția rătăcirii sale și care îl lasă fără niciun mijloc de apărare, pradă ușoară pentru Furii²⁷“²⁸. Încercarea lui Wakefield de a întrerupe, oricât de puțin, cursul implacabil al lucrurilor nu este unică. Gulliver, în cronica aventurilor sale pe Insula Zburătoare Laputa, povestește despre o mare doamnă de la curte care ia brusc hotărârea de a-și părăsi viața liniștită de pe insulă și evadează în Regatul Lagado, unde se ascunde timp de câteva luni, până când regele dispune printr-un mandat să fie căutată, iar ea este găsită „într-un birt murdar, toată în zdrențe, pentru că își amanetase hainele spre a întreține un rânduș bătrân și pocit care o bătea în fiecare zi“²⁹. E.L. Doctorow, într-o povestire intitulată tot *Wakefield*, și Eduardo Berti, în romanul său *La Mujer de Wakefield* [„Soția

lui Wakefield“], au încercat să exploreze consecințele unor astfel de vulgarități rebele. Concluziile sunt descumpănitoare.

Rūmī, cel mai mare dintre misticii sufiți, povestește această fabulă (preluată mai târziu de Somerset Maugham, Jean Cocteau și Frank O'Hara): un tânăr se duce la profetul Suleiman și-i zice: „Văzui pe-al Morții inger./ Privitu-m-a cu ură [...]./ Dă-i vântului porunci,/ Tu, păzitor al vieții, ca-n Indii să mă poarte,/ Și-ajuns acolo poate că voi scăpa de moarte.“ Auzind acest lucru, Suleiman a acceptat și a poruncit vântului să-l ducă pe om până în India. În acea după-amiază, Suleiman l-a chemat pe Azrael și l-a întrebat: „De ce pe omu-acela privitu-l-ai cu ură,/ De l-ai făcut să plece, speriat peste măsură?“ Azrael a răspuns: „Pe-o uliță-ntâlnindu-l, privii doar cu mirare,/ Căci Domnul îmi dăduse poruncă și temei:/ «Chiar azi ai grijă-n Indii tu duhul să i-l iei!»“¹⁰⁰

Alegerea vieții netrăite și a drumului neurmat este ispititoare pentru că ne imaginăm că, dacă am fi făcut una sau alta, poate că altfel ar fi stat lucrurile și am fi fost mai fericiți, mai înțelepți, mai iubiți, mai respectați.

Sau poate că nu.

⁹⁴ Trimitere la filmul *Viata secretă a lui Walter Mitty* din 2013, în regia lui Ben Stiller (n. tr.).

⁹⁵ Nathaniel Hawthorne, „Wakefield“, în antologia *Patru prozatori americani*, trad. de Adina Mavrodin și Aurelia Batali, Univers, București, 1989; toate citatele sunt preluate din această ediție (n. red.).

⁹⁶ Aluzie la romanul horror al lui Henry James *The Turn of the Screw*, apărut în română sub titlul *O coardă prea întinsă* (n. tr.).

⁹⁷ Cele trei zeițe ale Infernului și ale răzbunării din mitologia greacă: Tisiphona, Alecto și Megera (n. tr.).

⁹⁸ Jorge Luis Borges, „Nathaniel Hawthorne“, trad. de Irina Dogaru, în *Opere*, vol. 3, Univers, București, 2000 (n. red.).

99 Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver*, traducere de Leon Levițchi, Minerva, București, 1971 (n. tr.).

100 Jalāl-Ud-Dīn Rūmī, „Întâlnire cu moartea“, în *Oceanul sufletului*, trad. de Otto Stark, Herald, București, 2021 (n red.).

SURSE

Domnul Bovary: Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [*Doamna Bovary*, trad. de Demostene Botez, ELU, București, 1967]

Scufița-Roșie: „Little Red Riding Hood“, *Grimms' Fairy Tales*, trad. de Margaret Hunt, rev. James Stern (Routledge & Kegan Paul, Londra 1975) [„Scufița-Roșie“, în *Poveștile Fraților Grimm*, trad. de Viorica S. Constantinescu, Polirom, Iași, 2007]

Dracula: Bram Stoker, *Dracula* [*Dracula*, trad. de Ileana Verzea, Leda, București, 2004]

Alice: Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland și Through the Looking-Glass and What Alice Found There* [*Alice în Țara Minunilor*, trad. de Antoaneta Ralian, Humanitas, București, 2016; *Alice în Țara din Oglindă*, trad. de Antoaneta Ralian, Arthur, București, 2012]

Faust: Christopher Marlowe, *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* [*Tragica istorie a doctorului Faust*, trad. de Leon D. Levițchi și Andrei Bantaș, în *Teatru*, Univers, București, 1988]; Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, trad. de Walter Kaufman (Anchor Books, New York, 1961/1990) și ediția germană originală [*Faust*, trad. de Lucian Blaga, Humanitas, București, 2015]

Gertrude: William Shakespeare, *Hamlet* [*Tragedia lui Hamlet, prinț de Danemarca*, trad. de Vladimir Streinu, EPL, București, 1965]

Superman: Jerry Siegel și Joe Shuster, *Superman* (DC Comics); George Bernard Shaw, *Man and Superman*; G.K.

Chesterton, „How I Found the Superman“, în *Alarms and Discursions*; Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, în *A Nietzsche Reader*, trad. de R.J. Hollingdale (Penguin, Londra, 2017) [*Așa grăit-a Zarathustra*, trad. de Ștefan Aug. Doinaș, Humanitas, București 1994]

Don Juan: Molière, *Dom Juan, ou Le Festin de pierre* [*Don Juan sau Ospățul de piatră*, trad. de Alexandru Kirițescu, în *Opere*, vol. 2, ESPLA, București, 1955]; Wolfgang Amadeus Mozart și Lorenzo Da Ponte, *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni*; Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra* [*Seducătorul din Sevilla și Musafirul de piatră*, trad. de Aurel Covaci, Univers, București, 1973]; George Gordon, Lord Byron, *Don Juan* [*Don Juan*, trad. de Aurel Covaci, în *Opere*, vol. 3, Univers, București, 1987]; José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*

Lilith: *The Book of Legends: Sefer Ha-Aggadah; Legends from the Talmud and Midrash*, ed. Hayyim Nahman Bialik și Yehoshua Hana Ravnitzky, trad. de William G. Braude (Schocken, New York 1992); *The Talmud: A Selection*, trad. și ed. de Norman Solomon (Penguin, Londra, 2009)

Jidovul rătăcitor: *Kurze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus*, 1602; Eugène Sue, *Le Juif errant* (*Jidovul rătăcitor*, trad. de N.S. Marin, Orizonturi, București, 2015); Carlo Fruttero și Franco Lucentini, *L'amante senza fissa dimora*; Jorge Luis Borges, „El Inmortal“, în *El Aleph* [„Nemuritorul“, trad. de Darie Novăceanu, în *Opere*, vol. 2, Univers, București, 1999]

Frumoasa din pădurea adormită: „La Belle au bois dormant“, în Charles Perrault, *Contes* [„Frumoasa din pădurea adormită“, în *Frumoasa din pădurea adormită*, trad. de Teodora Popa-Mazilu, EPL, București, 1968]; „Little Briar Rose“, *Grimms' Fairy Tales*, trad. de Margaret Hunt, rev. James Stern [„Frumoasa din pădurea adormită“, în *Poveștile Fraților Grimm*, trad. de Viorica S. Constantinescu, Polirom, Iași, 2007]

Phoebe: J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* [*De veghe în lanul de secară*, trad. de Catinca Ralea și Lucian Bratu, Polirom, Iași, 2001]

Sang-Jin: Kim Man-Jung, *The Nine Cloud Dream*, trad. de Heinz Insu Fenkl (Penguin, New York, 2019) [*Visul învolburat al celor nouă*, trad. de Tae Hyun Oum, Paralela 45, Pitești, 2009]

Jim: Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* [*Aventurile lui Huckleberry Finn*, trad. de Petre Solomon, Garamond, București, 1993]

Himera: Homer, *The Iliad*, trad. de Richmond Lattimore (University of Chicago Press, Chicago, 1951) [*Iliada*, trad. de George Murnu, Univers, București, 1985]; Hesiod, *Theogony*, trad. de Dorothea Wender (Penguin, Harmondsworth, 1986) [*Nașterea zeilor (Teogonia)*, trad. de Dumitru T. Burtea, Univers, București, 1973]; Robert Graves, *The Greek Myths* (London: Penguin, 1993) [*Miturile Greciei antice*, trad. de Ciprian Șiulea, Polirom, Iași, 2018]

Robinson Crusoe: Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* [*Robinson Crusoe*, trad. de Petru Comarnescu, Minerva, București, 1971]

Queequeg: Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale* [*Moby Dick*, trad. de Petre Solomon, RAO, București, 2002]

Tiranul Banderas: Ramón del Valle-Inclán, *Tyrant Banderas*, trad. de Edith Grossman (NYRB Classics, New York 2012) [*Tiranul Banderas. Curtea miracolelor*, trad. de Edgar Papu, ELU, București, 1967]

Cide Hamete Benengeli: Miguel de Cervantes, *Don Quixote* [*Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, trad. de Ion Frunzetti și Edgar Papu, Minerva, București, 1987]

Iov: Iov (Biblia); Moses Maimonides, *Guide of the Perplexed*, 2 vol., trad. de Shlomo Pines (University of

Chicago Press, Chicago, 1963) [Maimonide, *Călăuza rătăciților*, trad. de Dumitru Hîncu, Hasefer, București, 2000]

Quasimodo: Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [*Notre-Dame de Paris*, trad. de Gellu Naum, Editura Tineretului, București, 1966]

Casaubon: George Eliot, *Middlemarch: A Study of Provincial Life* [*Middlemarch*, trad. de Eugen B. Marian, Minerva, București, 1977]

Satana: Cartea Jubileelor (apocrifă); Dante, *La commedia* [*Divina Comedie*, trad. de George Coșbuc, Polirom, Iași, 2000]; John Milton, *Paradise Lost* [*Paradisul pierdut*, trad. de Aurel Covaci, Minerva, București, 1972]; Peter J. Awn, *Satan's Tragedy and Redemption: Iblīs in Sufi Psychology* (Brill, Leiden, 1983) (pentru Al-Ghazali); Stephen Greenblatt, *The Rise and Fall of Adam and Eve: The Story That Created Us* (Norton, New York, 2018) (pentru Shihab al-Din al-Nuwayri și exegeții târzii ai Coranului); Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, trad. de Walter Kaufman (Anchor Books, New York, 1961/1990) și ediția germană originală [*Faust*, trad. de Lucian Blaga, Humanitas, București, 2015]

Hipogriful: Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*

Căpitanul Nemo: Jules Verne, *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* (traducere adaptată după Lewis Page Mercier) și *The Mysterious Island* [*20000 de leghe sub mări*, trad. de Lucia Donea Sadoveanu și Gellu Naum, Ion Creangă, București, 1977; *Insula misterioasă*, vol. II, trad. de Veronica Mihăileanu și Ion Mihăileanu, Ion Creangă, București, 1979]

Monstrul lui Frankenstein: Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus; Frankenstein* (Universal Studios, 1931) [*Frankenstein sau Prometeul modern*, trad. de Adriana Călinescu, Albatros, București, 1973]

Nisip: Wu Ch'êng-ên [Cheng'en], *Monkey: Folk Novel of China*, trad. de Arthur Waley (Grove, New York, 1970) [U Ceng-en, *Călătorie spre soare-apune*, trad. de Corneliu Rudescu și Fănică N. Gheorghe, Minerva, București, 1971]

Iona: Iona (Biblia)

Dona Emilia: José Bento Renato Monteiro Lobato, *A Menina do Narizinho Arrebitado, O Picapau Amarelo și Serões de Dona Benta*

Wendigo: John Robert Colombo, ed., *Windigo: An Anthology of Fact and Fantastic Fiction* (University of Nebraska Press, Lincoln, 1983)

Bunicul lui Heidi: Johanna Spyri, *Heidi* [*Heidi (Fetița munților)*], trad. de Mariana Petrescu, Tedit FZH, București, 1998]

Else cea isteată: „Clever Elsie“, *Grimms' Fairy Tales*, trad. de Margaret Hunt, rev. James Stern (London: Routledge and Kegan Paul, 1975) [„Else cea isteată“, în *Poveștile Fraților Grimm*, trad. de Viorica S. Constantinescu, Polirom, Iași, 2007]

Long John Silver: Robert Louis Stevenson, *Treasure Island* [*Comoara din insulă*], trad. de Alexandru Cosmescu, Litera, București, 2020]

Karagöz și Hacivat: *Selected Stories of Hacivat and Karagöz*, ed. Zeynep Üstün, trad. de Havva Aslan (Profil, Istanbul, 2008)

Émile: Jean-Jacques Rousseau, *Émile, ou De l'éducation* [*Emil sau Despre educație*], trad. de Dimitrie Todoran, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973]

Sinbad: *Les Mille et une nuits: Contes arabes* (traducere franceză din 1823; în engleză, *The Thousand and One Nights* sau *The Arabian Nights*) [„Povestea lui Sindbad-Marinarul“, în *Cartea celor o mie și una de nopți*, vol. 5, traducere de H. Grănescu și D. Murărașu, Minerva, București, 1971]

Wakefield: Nathaniel Hawthorne, „Wakefield“, *Twice-Told Tales* [„Wakefield“, în antologia *Patru prozatori americani*, trad. de Adina Mavrodin și Aurelia Batali, Univers, București, 1989]

Alte surse:

Alcott, Louisa May, *Little Women* [*Fiicele doctorului March*, trad. neprecizat, Sandyel, București, f.d.]

Aquino, Thomas, *Summa Theologica*, trad. de Fathers of the English Dominican Province (Benziger Brothers, New York, 1947) [Toma din Aquino, *Summa theologica*, vol. III, Q. 57, art. 4, trad. de Emanuel Grosu, Polirom, Iași, 2016]

Aristotle, *Politics*, trad. de Benjamin Jowett [Aristotel, *Politica*, trad. de Alexander Baumgarten, IRI, București, 2001]

Augustine, *The City of God*, trad. de Marcus Dods, 3 vols. (T.&T. Clark, Edinburgh, 1888), vol. 2

Blumenberg, Hans, *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*, trad. de Steven Rendall (MIT Press, 1996, Cambridge)

Borges, Jorge Luis, „Alexander Selkirk“, în *El otro, el mismo*, trad. de Stephen Kessler, în Jorge Luis Borges, *Selected Poems*, ed. Alexander Coleman (Viking Books, New York; Allen Lane/Penguin Press, Londra, 1999) [„Alexander Selkirk“, în *Poezii*, trad. de Andrei Ionescu, Polirom, Iași, 2017]

Browne, Thomas, *Religio Medici*

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño* [*Viața e vis*, trad. de Sorin Mărculescu, Humanitas, București, 2016]

Choisy, abate de (François Timoléon), *Mémoires*

Douglass, Frederick, *The Life and Times of Frederick Douglass*

Die Edda (Prose Edda), „Das Thrymlied“, în *Die Isländersagas*, ed. Klaus Böld, Andreas Vollmer și Julia Zernack, 4 vol. (Fischer Verlag, Frankfurt-pe-Main, 2011) [„Cântul lui Trym“, în *Edda*, trad. de Magda Petculescu, Saeculum I.O., București, 2018]

Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change* (Cambridge University Press, Cambridge, 1980)

Euripides, *Fragments*, vol. 7: *Aegeus-Meleager*, ed. și trad. de Christopher Collard și Martin Cropp (Harvard University Press, Cambridge 2008)

Goethe, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan* [„Gingko biloba“, trad. de A. Covaci, în *Opere*, vol. 1, *Poezia*, Univers, București, 1984]

Hedāyat, Sādegh, *The Blind Owl and Other Hedayat Stories*, ed. Russell P. Christensen, trad. de Iraj Bashiri (Sorayya, Minneapolis, 1985) [*Bufnița oarbă*, trad. de Gheorghe Iorga, Polirom, Iași, 2015]

Homer, *The Odyssey*, trad. de Samuel Butler (A.C. Fifield, Londra, 1900) [„Comentariu la «Secretul Florii de Aur»“, în *Opere complete*, vol. 13, *Studii despre reprezentările alchimice*, trad. de Daniela Ștefănescu, Trei, București, 2017]

Jung, Carl Gustav, „Commentary on «The Secret of the Golden Flower»“, în *Alchemical Studies*, trad. de R.F.C. Hull (Princeton University Press, Princeton, 1957).

Laux, Dorianne, „Superman“, *The Book of Men: Poems* (Norton, New York, 2011)

Luis de Góngora y Argote, „Soneto“ (intitulat uneori „A un sueño“ sau „Varia imaginación...“), în *Sonetos completos* [*Închipuiri*, citat în Jorge Luis Borges „Călăul milostiv“, trad. de Tudora Șandru Mehedinți, în *Opere*, vol. 3, Univers, București, 2000]

Magritte, René, „Ligne de vie“, în *Écrits complets* (Flammarion, Paris, 1979)

Malraux, André, *La voie royale* [*Calea regală*, trad. de Miron Radu Paraschivescu, în *Cuceritorii. Calea regală*, RAO, București, 2004]

Miles, Jack, *God: A Biography* (Random House, New York, 1995)

Neruda, Pablo, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* [*Douăzeci de poeme de iubire și un cântec de disperare*, trad. de Dan Munteanu Colán, Vellant, București, 2011]

Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo: Wie man wird, was man ist* [*Ecce Homo*, trad. de Mircea Ivănescu, Humanitas, București, 2012]

Plato, *Republic*, trad. de Paul Shorey, în *The Collected Dialogues*, ed. Edith Hamilton și Huntington Cairns (Princeton University Press, Princeton, 1961) [Platon, *Republica*, trad. de Andrei Cornea, în *Opere*, vol. V, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986]

Proudhon, Pierre-Joseph, *Solution du problème social*

Proust, Marcel, *La prisonnière* [*În căutarea timpului pierdut*, vol. 5, *Prizoniera*, trad. de Irina Mavrodin, Univers, București, 1998]

Rulfo, Juan, „¿No oyes ladrar los perros?“, în *El Llano en llamas* [„N-auzi câinii lătrând?“, traducere de Andrei Ionescu, în *Câmpul în flăcări*, Curtea Veche, București, 2022]

Sade, Marchizul de, *Justine ou Les malheurs de la vertu* [*Justine sau Nenorocirile virtuții*, trad. de Tristana Ir, Trei, București, 2008]

Sartwell, Crispin, *Six Names of Beauty* (Routledge, London, 2004)

Scève, Maurice, „La gorge“, în *Délie, objet de plus haute vertu*

Scott, Walter, *Rokeby: A Poem*

Shakespeare, William, *Romeo and Juliet* [*Romeo și Julieta*, trad. de Virgil Teodorescu, în *Opere complete*, vol. 3, Univers, București, 1984]; *King Lear* [*Regele Lear*, trad. de Mihnea Gheorghiu, în *Opere complete*, vol. 7, Univers, București, 1988]

Stevenson, Robert Louis, „El Dorado“, în *Virginibus Puerisque*

Tolstoy, Lev, *The Death of Ivan Ilyich and Other Stories*, trad. de Louise and Aylmer Maude (Minerva Publishing, Jerusalem, 2018) [Lev Tolstoi, *Moartea lui Ivan Ilici*, trad. de C. Clejan, Humanitas, București, 2002]

Veyne, Paul, *Did the Greeks Believe in Their Myths? An Essay on the Constitutive Imagination*, trad. de Paula Wissing (University of Chicago Press, Chicago, 1988) [*Au crezut grecii în miturile lor?*, trad. de Bogdan Ghiu, Univers, București, 1996]

MULTUMIRI

Îi mulțumesc editorului și cititorului meu, John Donatich, pentru observațiile perspicace și încurajările entuziaste.

Îi mulțumesc lui Danielle D'Orlando, șefa Departamentului de Achiziții, pentru răbdare și ajutor.

Îi mulțumesc designerului Nancy Ovedovitz, pentru strălucita ei imaginație și atenție.

Ca întotdeauna, le mulțumesc agenților mei, Guillermo Schavelzon și Barbara Graham, pentru încrederea lor constantă.

Mulțumiri speciale Susan Laity, redactor, pentru că a făcut tot posibilul ca să-l țină la distanță pe Titivillus, duhul rău al greșelilor de literă sau factuale. Titivillus (cu siguranță, Susan va verifica asta) a apărut pentru prima dată în *Tractatus de penitentia*, scriere a lui Johannes Walensis (John din Țara Galilor), un erudit franciscan de la sfârșitul secolului al XIII-lea, care dădea vina pe duhul rău pentru multe greșeli făcute în scriptoriul său.

Nesfârșite mulțumiri lui Jillian Tomm, prieten bun și cititor pasionat, care i-a inspectat acești monștri pe măsură ce apăreau unul câte unul și i-a pus să-și îngrijească unghiile, să se pieptene și să-și bage în pantaloni cămășile zdrențăroase.

Și lui Craig, ca întotdeauna, cu toată dragostea mea.

Câțiva dintre monștrii aceștia au apărut, în versiuni diferite, în spaniolă, mai întâi într-o ediție limitată

publicată de Del Centro Editores din Madrid, cu ilustrații de Antonio Seguí, și apoi la Alianza Editorial, S.A., tot cu ilustrații de Seguí.

CREDITE

„Alexander Selkirk“, by Jorge Luis Borges. Copyright © 1964 by Maria Kodama, used by permission of The Wylie Agency Incorporated.

„Alexander Selkirk“, by Jorge Luis Borges, copyright © 1999 by Maria Kodama; translation © 1999 by Stephen Kessler; from *Selected Poems* by Jorge Luis Borges, edited by Alexander Coleman. Used by permission of Viking Books, an imprint of Penguin Publishing Group, a division of Penguin Random House LLC. All rights reserved.

„Superman“, from *The Book of Men* by Dorianne Laux. Copyright © 2011 by Dorianne Laux. Used by permission of W. W. Norton & Company, Inc.

Pablo Neruda, „Poema 15“, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1924). © Pablo Neruda, 1924 y Fundación Pablo Neruda.